



Provincia di Latina



Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca

ALTA FORMAZIONE ARTISTICA, MUSICALE E COREUTICA
ISTITUTO SUPERIORE DI STUDI MUSICALI

CONSERVATORIO STATALE DI MUSICA
LATINA



Comune di Latina

Anno Accademico 2009-2010

I CONCERTI DI PRIMAVERA

VIII Stagione

Omaggio a Fryderyk Chopin nel bicentenario della nascita

**Ciclo di tre concerti tenuti dagli allievi di pianoforte del
Conservatorio di Musica di Latina**

MARTEDÌ 27 APRILE 2010 - ORE 20.30

SABATO 8 MAGGIO 2010 - ORE 20.30

GIOVEDÌ 20 MAGGIO 2010 ORE 20.30

LATINA, AUDITORIUM DEL CONSERVATORIO

INGRESSO LIBERO

Omaggio a Fryderyk Chopin nel bicentenario della nascita

**Ciclo di tre concerti tenuti dagli allievi di pianoforte del
Conservatorio di Musica di Latina**

MARTEDÌ 27 APRILE 2010 - ORE 20.30

SABATO 8 MAGGIO 2010 - ORE 20.30

GIOVEDÌ 20 MAGGIO 2010 ORE 20.30

LATINA, AUDITORIUM DEL CONSERVATORIO

INGRESSO LIBERO

MARTEDÌ 27 APRILE 2010 - ORE 20.30

Programma

FRYDERYK CHOPIN

(1810 - 1849)

Polacca in sol minore

Alessia Gianolla ⁽⁴⁾

Polacca in sol diesis minore

Michael Romano ⁽⁴⁾

Polacca in la Maggiore op. 40 n. 1

Lorenzo Abbafati ⁽¹⁾

Barcarola in fa diesis Maggiore op. 60

Luigi Carroccia ⁽³⁾

Berceuse in re bemolle Maggiore op. 57

Amos Di Napoli ⁽³⁾

Scherzo in si minore op. 20

Alessandra D'Aprano ⁽²⁾

Scherzo in do diesis minore op. 39

Silvia D'Augello ⁽⁵⁾

⁽¹⁾ Classe del M° Salvatorella Coggi

⁽²⁾ Classe del M° Patrizia Convevevole

⁽³⁾ Classe del M° Riccardo Filippini

⁽⁴⁾ Classe del M° Antonella Lunghi

⁽⁵⁾ Classe del M° Maria Paola Manzi

SABATO 8 MAGGIO 2010 - ORE 20.30

Programma

FRYDERYK CHOPIN

(1810 - 1849)

Preludio op. 28 n. 15

Luca Gliozzi ⁽¹⁾

Preludi op. 28 nn. 9, 10, 11, 12, 13, 14

Nicola Possenti ⁽⁵⁾

Preludi op. 28 nn. 2, 3, 16, 20, 21, 24

Marco Barbaresi ⁽⁴⁾

Notturmo in mi bemolle Maggiore op. 9 n. 2

Luca Gliozzi ⁽¹⁾

Notturmo in re bemolle Maggiore op. 27 n. 2

Rose Marje Contarino ⁽²⁾

Notturmi in si Maggiore op. 32 n. 1, in sol minore op. 37 n. 1, in do diesis minore op. posth.

Daniela Ortolani ⁽⁴⁾

Studio in la bemolle Maggiore op. 25 n. 1

Axel Trolese ⁽³⁾

Studio in fa minore op. 25 n. 2

Alessandro Bianchi ⁽⁵⁾

Studio in do minore op. 10 n. 12

Riccardo Toffoli ⁽³⁾

Studi in sol diesis minore op. 25 n. 6, in do diesis minore op. 25 n. 7,
in re bemolle Maggiore op. 25 n. 8

Chiara Valerio ⁽⁴⁾

Studi in sol bemolle Maggiore op. 10 n. 5, in sol bemolle Maggiore op. 25 n. 9,
in si minore op. 25 n. 10

Matteo Zoli ⁽³⁾

Improvviso in la bemolle Maggiore op. 29

Axel Trolese ⁽³⁾

Tarantella in la bemolle Maggiore op. 43

Matteo Zoli ⁽³⁾

(1) Classe del M° Salvatorella Coggi

(2) Classe del M° Patrizia Convenevole

(3) Classe del M° Riccardo Filippini

(4) Classe del M° Antonella Lunghi

(5) Classe del M° Maria Paola Manzi

GIOVEDÌ 20 MAGGIO 2010 ORE 20.30

Programma

FRYDERYK CHOPIN

(1810 - 1849)

Valzer in la minore

Miriana Colandrea ⁽¹⁾

Valzer in sol bemolle Maggiore op. 70 n. 1, in mi Maggiore KK IVa n. 12

Stefano Proietti ⁽¹⁾

Grande Valzer brillante in la bemolle Maggiore op. 34 n. 1

Gigliola Di Grazia ⁽³⁾

Andante spianato e Polacca brillante op. 22

Elena Angelini ⁽¹⁾

Ballata in la bemolle Maggiore op. 47

Lucia Brighenti ⁽³⁾

Sonata in si minore op. 58

Allegro maestoso

Scherzo

Largo

Finale

Simone Migliazza ⁽²⁾

⁽¹⁾ Classe del M° Salvatorella Coggi

⁽²⁾ Classe del M° Patrizia Convenevole

⁽³⁾ Classe del M° Riccardo Filippini

Fryderyk Chopin (1810-1849)

Il poeta Heinrich Heine ha saputo cogliere meglio di chiunque altro l'essenza dell'arte di Fryderyk Chopin: " I diversi influssi di tre nazioni si sono fusi, in Chopin, in qualcosa di unico ed eccezionale. Egli ha assimilato le qualità migliori che caratterizzavano tre popoli: la Polonia gli ha dato il suo spirito cavalleresco e quel velo di tristezza, frutto di dolori secolari; la Francia, il suo fascino, la sua grazia; la Germania, la sua sognante profondità. È un musicista-poeta, e niente è paragonabile alla gioia che ci procura quando improvvisa al piano. Non è allora polacco, non è francese e neppure tedesco; tradisce un'origine più nobile: viene dalla terra di Mozart, di Raffaello, di Goethe, dal paese della poesia".

Chopin visse i suoi primi anni in un ambiente favorevole allo sviluppo delle qualità artistiche: la sua era una casa intima, attiva e unita, "una culla calda e soffice", come la definisce Liszt, e suo padre era quello che si potrebbe definire un operatore culturale, inserito nell'insegnamento e nell'organizzazione a Varsavia.

La città era una modesta capitale di uno stato in formazione, pressato politicamente e culturalmente, dunque, i rapporti con la grande tradizione musicale italiana e tedesca erano frequenti, ma casuali, spesso di seconda mano con il tramite di artisti non di eccelso valore. Essere appartati comportava il ritardo nell'assimilare le novità, il che spiega l'influsso su Chopin principalmente del modello bachiano e mozartiano. A Varsavia la sua educazione musicale fu curata da Zywny e dal 1826 studiò composizione con Elsner che gli diede la piena padronanza della tecnica compositiva, fino a quel momento piuttosto dilettantesca.

Nel 1828 il diciottenne Chopin lasciò Varsavia alla volta di Vienna, che allora era il maggiore centro musicale europeo. In quell'ambiente così attivo il compositore conobbe tante personalità del mondo musicale, tutti personaggi che in un modo o nell'altro erano stati in contatto con Beethoven; ascoltò molte opere e diede due concerti. Il pubblico viennese, però, non si entusiasma per un pianista con ottime qualità, ma con un tocco straordinariamente leggero, quasi evanescente. Il tiepido successo riscosso come pianista sommato ai turbamenti per le drammatiche notizie della rivolta di Varsavia scossero nel profondo Fryderyk, facendo diventare la tragedia della Polonia (i cui avvenimenti gli imporranno una lontananza forzata dalla famiglia) un fatto personale e intimo.

Quando il compositore aveva lasciato Varsavia era un giovane non particolarmente esuberante di salute, sensibile, attaccato quasi morbosamente alla famiglia, ma acuto, pieno di volontà di conoscere e farsi capire. L'itinerario di questo ragazzo geniale da Varsavia a Parigi, dove giungerà nel 1831, visto attraverso la sua corrispondenza è l'itinerario umano attraverso i mutamenti, gli incontri, le crisi di solitudine e il desiderio d'amicizia, l'entusiasmo e lo sconforto.

Parigi affascinò Chopin con quella libertà di modi, di mescolanza tra lusso e miseria, ma anche perché qui fece amicizia con Rossini, Cherubini, Meyerbeer, Hiller, Fétis, Liszt. Nessun'altra città europea in quel tempo poteva dare così tanto dal punto di vista del fervore musicale. L'esordio parigino come pianista non poteva avvenire in condizioni migliori, ma il pubblico si rese ben conto delle limitate possibilità del polacco come virtuoso e Chopin stesso è il primo ad ammetterlo. Non c'era in lui quella volontà d'aggreddire la tastiera e d'imporsi al pubblico come riusciva con straordinaria potenza all'amico Liszt. Chopin era amato come compositore e come esecutore dal pubblico aristocratico, quello dei frequentatori dei salotti della nobiltà. A partire da quell'inserimento sociale la sua fama crebbe a dismisura, e in breve diventò l'insegnante più richiesto della capitale.

Nel 1835 Chopin, ormai una celebrità a livello europeo, inizia una relazione amorosa con George Sand, scrittrice che rimarrà al suo fianco per circa un decennio, e che rappresenta il tentativo di inserimento in un ambiente familiare, ambiguo forse, ma ricco di calore umano. Proprio negli ultimi anni della loro relazione, la salute di Fryderyk si aggrava: alle consuete difficoltà polmonari si aggiunge un disturbo al cuore.

Mentre a stento riesce a far fronte a tutti gli impegni a causa di una debolezza estrema, il 16 febbraio 1848 tiene un concerto alla Sala Pleyel, il suo congedo musicale alla Francia. Si spegnerà a Parigi il 17 ottobre 1849.

Scherzi

Durante il decennio trascorso accanto alla scrittrice George Sand, e soprattutto negli ultimi anni della sua vita, la personalità di Chopin emerge in tutta la sua pienezza creatrice. L'inquieto fantasticare di un tempo si organizza in costruzioni più complesse, a volte anche più vaste e più drammatiche, mentre alcune architetture classiche vengono accolte per essere totalmente e genialmente trasfigurate. Qualcosa di questo particolare processo di approfondimento compositivo avviene nell'itinerario creativo dei quattro Scherzi composti tra il 1830 e il 1843.

Inteso come forma, lo Scherzo indica generalmente un brano dal carattere vivace che nella dinamica di una struttura più ampia, quale ad esempio una sonata o una sinfonia, ha il compito di distendere le tensioni create dai primi due movimenti, Allegro e Adagio, trasferendo l'ascoltatore nella dimensione del gioco.

La creazione di queste quattro opere dimostra ancora una volta la personale riflessione di Chopin su forme ormai codificate dalla tradizione: si tratta di composizioni nate in maniera autonoma e lontane dall'intento che il nome "scherzo" andava solitamente ad indicare.

Lo stile compositivo di Beethoven ha in qualche modo influenzato Chopin soprattutto per quel che riguarda l'andamento, che rimane veloce: l'indicazione in tutti gli scherzi è *Presto* o *Presto con fuoco* e il tempo scelto è il $\frac{3}{4}$. Gli spunti tematici mantengono una dimensione piccola e continua ad avere grande rilievo il fortissimo contrasto dinamico tra le diverse parti, ma essi sono messi al servizio di un risultato musicale assolutamente diverso. Fuori da ogni dimensione leggera, creata per il divertimento e l'esibizione giocosa, gli Scherzi di Chopin esprimono la piena essenza di una musicalità drammatica e passionale. La tradizionale forma tripartita, ancora presente nel primo Scherzo, lascia il posto ad una forma strofica che comprende meglio anche la maggiore ampiezza della composizione.

Il cambiamento operato da Chopin è già presente nel primo *Scherzo op. 20*, opera relativamente giovanile, scritta probabilmente a Vienna nel 1830. Eppure, rispetto a creazioni analoghe, come ad esempio i due Scherzi di Schubert, scritti pochi anni prima, è qualcosa di incommensurabilmente più vasto. Non è solo la dimensione a dilatarsi, ma anche l'armonia, come dimostra la presenza di accordi dissonanti. Rivoluzionaria è anche la tecnica pianistica che sfrutta al massimo l'articolazione allargata delle dita in porzioni molto ampie della tastiera, fino a episodi in cui la linea melodica si chiude in spazi molto ristretti.

Nel secondo *Scherzo op. 31*, pubblicato nel 1837, restano le dimensioni molto ampie in una struttura, però, maggiormente levigata. Colpisce soprattutto il grande entusiasmo, l'animazione festosa dell'incalzare di nuove idee musicali.

In contrapposizione ai primi due, gli altri due Scherzi presentano caratteristiche abbastanza diverse. Il terzo *Scherzo op. 39* ha un tono drammatico, caratterizzato dalla tendenza al contrasto e alla complessità armonica. Nuova l'idea di comporre un'Introduzione, ancora più sorprendente per l'assoluta indeterminazione tonale e ritmica. Si apre uno scenario angosciante, carico di ansia interiore a cui fa contrasto la sezione del Corale, espressione della grandiosità religiosa.

Il percorso attraverso gli Scherzi di Chopin sfocia incredibilmente nel pacato e disteso ottimismo del quarto *Scherzo op. 54*. La sua cifra stilistica è la semplicità e la linearità tematica, priva di qualsiasi complicazione armonica. Nella sua luminosità è possibile cogliere il tratto di maggiore vicinanza all'originaria idea di scherzo.

Notturmi e Improvvisi

Con regolarità, lungo tutto l'arco della sua attività creativa, Chopin compose Notturmi. Il primo (*Notturmo in do minore*), scritto probabilmente all'età di quindici anni, è noto soltanto da pochi decenni; un altro, in mi minore, venne composto nel 1827, ma venne pubblicato postumo come op. 72 n. 1.

Proprio l'esecuzione dei *Notturmi* nel corso delle serate musicali parigine consentì a Chopin una grandissima fama: queste pagine meravigliose si allineavano perfettamente al gusto dell'élite salottiera. Era il momento di fortuna dell'opera teatrale, in particolar modo italiana, e questo comportava una maggiore inclinazione del pubblico all'ascolto di melodie facili d'apprendere, magari supportate da un accompagnamento poco impegnativo.

Prima di Chopin non abbiamo molte composizioni nate sotto il nome di 'notturno'. Negli anni giovanili, il compositore prende a modello la forma che era stata conosciuta con intuizione geniale delle risorse espressive da John Field, allievo di Clementi. La formula è molto semplice: una melodia distesa e delicata, una cantabilità sommessa e spesso struggente. La melodia fieldiana era del tutto priva di accenti nazionali: era soprattutto una personalissima trasformazione strumentale della melodia vocale, sentita direttamente dalle uoglie d'oro dei maggiori cantanti del momento. A sostenere questo canto d'ispirazione vocale c'era un semplice accompagnamento spesso ad accordi arpeggiati, un alone suggestivo per impreziosire la melodia senza soffocarla. Questo impasto a mezze tinte, quasi atmosferico, cui il titolo "notturno" aggiungeva un sapore particolare, risultava molto efficace.

Il *Notturmo op. 72 n. 1* è esemplare per cogliere gli elementi fieldiani ricreati da Chopin, la cui personalità, ancora in via di formazione, è tuttavia evidentissima. Lo schema è ancora quello di Field: la mano sinistra è incessantemente impegnata in arpeggi amalgamati dal pedale di risonanza, grande intuizione armonica e coloristica di Field; la destra è libera di sviluppare una delicata melodia, arricchita da accenni polimelodici e a volte da fioriture di chiara discendenza vocale.

Il trapasso a una decisa affermazione della personalità chopiniana è quasi del tutto compiuto nei tre *Notturmi op. 9*, in cui lo schema precedente viene arricchito. L'uso dell'armonia si approfondisce a volte sottolineando i passaggi ardit della melodia, altre volte creando totale instabilità. Parallelamente si sviluppa anche un'intensa drammaticità e l'uso di sonorità cupe che dimostrano che Chopin ormai ha valicato i confini dell'ambiente salottiero.

Legati ancora all'ambiente delle serate musicali, dove peraltro vedono la luce la maggioranza delle opere di Chopin, sono gli Improvvisi.

Si tratta di una forma nata con quella precisa destinazione e che unisce elementi virtuosistici a temi di larga cantabilità. Si possono considerare l'eleganza e la purezza lirica le cifre stilistiche che caratterizzano meglio questo genere compositivo che trovò piena completezza anche nell'opera di Franz Schubert.

Gli *Improvvisi* di Chopin seguono lo schema tripartito del Lied, come avviene anche nei Notturmi, ma riservano la sezione lirica al centro della composizione, tra due zone virtuosistiche.

Si tratta di composizioni che in genere non hanno un grande riscontro da parte di pianisti e studiosi, perché considerati non abbastanza virtuosistici, e quindi non così rilevanti da un punto di vista tecnico, né così profondi da meritare uno studio interpretativo. Nonostante tali pregiudizi gli Improvvisi sono opere di valore a cui non è mancata grande popolarità.

Sonata

Le sonate di Chopin hanno certamente incontrato il grandissimo favore del pubblico e dei pianisti, ma non si può dire altrettanto per quanto riguarda musicologi e puristi della forma classica. Solo in un secondo momento furono rivalutate e addirittura, forse nel tentativo di rimediare al rifiuto precedente, definite le più ardite composizioni chopiniane, in qualche modo anticipatrici della musica del Novecento. Il luogo comune che Chopin non sapesse trattare le forme classiche ha una storia lunga e autorevole: proprio alcuni tra i suoi illustri contemporanei, quali ad esempio Schumann e Liszt, peraltro grandi estimatori della sua musica, espressero giudizi negativi a riguardo e ritennero Chopin incapace di scrivere seguendo l'architettura della forma-sonata. Quindi tali composizioni non erano tali da portare questo nome perché si trattava di creazioni alquanto "bizzarre". L'eredità principale dell'epoca classica nelle mani di Chopin diventava, pur nella sua bellezza, una forma anomala, così almeno si espresse Liszt, perché la genialità del compositore polacco mal si adattava ad essere inghiottita in uno schema prefissato. In realtà Chopin compie l'operazione inversa: forza le regole per adattarle al suo genio. Piuttosto che d'incapacità o addirittura ignoranza, possiamo parlare di poca propensione verso le forme classiche. Chopin non le amava particolarmente e si era tenuto lontano da costruzioni imponenti quali sinfonie o quartetti. Oltre a questo, non è possibile confrontare la sua opera con quella di Beethoven, considerato misura perfetta e termine di paragone per la sonata classica, né con una serie di norme e leggi che guardano alla composizione come a un contenitore sempre della stessa forma e misura. Chopin appartiene a un'epoca differente e diversa è la sua personalità artistica. Le sue composizioni dimenticano ogni rigidità nella suddivisione delle sezioni per privilegiare gli elementi lirico-drammatici. Il contenuto musicale segue una linea crescente fino a culminare nel finale: una concezione assolutamente diversa rispetto a quella classica che prevedeva la ripresa del tema in forma quasi identica. Allo stesso modo la sua scelta nella successione dei movimenti non ricalca la regola

dell'alternanza tra andamento veloce e lento ma risponde piuttosto all'esigenza di creare atmosfere contrastanti e un forte impatto emotivo. Le tre sonate per pianoforte (do minore op. 4, si bemolle minore op. 35 e si minore op. 58) occupano momenti differenti della sua vita e rappresentano in qualche modo il progressivo allineamento della sua scrittura alla diversità del sentire musicale. Se tra le tre, l'op. 4 è la più "classica", tanto da essere stata definita l'omaggio distratto di un allievo al proprio maestro, l'op. 35 aveva maggiormente sconvolto i contemporanei di Chopin e turbato in particolare Schumann. In realtà, proprio la sua critica ha offerto la chiave di comprensione di questa pagina: Schumann riteneva che i quattro movimenti fossero stati composti sotto il comune denominatore della "bizzarria" e che la loro articolazione si andava sviluppando "con dissonanze, attraverso dissonanze, nelle dissonanze". Assolutamente innovativa la scelta della tonalità minore per tutte e quattro i movimenti, cosa che naturalmente aveva attirato non poche critiche. La mancanza di contrasto da un punto di vista tonale tra i movimenti, reputata danno per la struttura della composizione, rivela invece la volontà di creare unità espressiva attorno al perno centrale della Marcia Funebre, della quale gli altri movimenti si potrebbero definire declinazioni o interpretazioni differenti. Già l'incipit della sonata, così misterioso e imprevedibile, rivela l'intenzione di Chopin: lo spunto iniziale di tre note è quasi una domanda disperata e tormentosa a cui succedono immediatamente tre accordi dissonanti. Siamo subito introdotti in un'atmosfera di tragico orrore, dove l'insistenza di alcune figure assume valore altamente drammatico. Secondo gli storici della musica, il nucleo della Marcia potrebbe essere nato dall'impressione di morte suscitata dall'esperienza tremenda di Valdemosa oppure dal sentimento d'oppressione che attanagliava la Polonia costretta dall'Impero zarista. In ogni caso Chopin comunica un sentimento di sofferenza universale attraverso una costruzione coerente nell'intenzione espressiva.

La Sonata op. 58 rappresenta una riflessione storica sulla sonata. In un momento in cui i teorici proponevano un nuovo studio sulla forma classica, la risposta di Chopin è una sonata che ritorna apparentemente a quegli stili ma in cui la sonorità è completamente trasformata. Non si cerca né fasto né spettacolarità, ma volutamente si preferisce l'evanescenza al peso e all'incisività. La timbrica ricerca una luminosità distaccata, priva di carica emotiva. Sono tutti elementi tipici del manierismo decadentista che preannuncia la successiva evoluzione del pianismo novecentesco. Ad un primo tema secco e incisivo che domina la prima parte, segue un secondo tema completamente tralasciato nella fase iniziale e che diventa protagonista nella conclusione: si tratta di un dolcissimo notturno arabesco in tipico stile chopiniano privilegiato nella parte finale a dimostrare la centralità assoluta dell'intenzione lirico-espressiva nella musica del grande compositore.

Grande polacca brillante preceduta dall'andante spianato op. 22

Se di Chopin non conoscessimo che la *Grande polacca brillante preceduta dall'andante spianato op. 22*, penseremmo a lui come a un grande virtuoso della tastiera e come a un antiromantico: esattamente il contrario della realtà. Nell'ambito della sua produzione per pianoforte e orchestra questa pagina occupa un posto notevole per qualità musicale e per alcuni elementi non frequenti. La presenza di un'ampia sezione introduttiva destinata al solo pianoforte giustifica la versione unicamente pianistica di tutta l'opera, che Chopin stesso pubblicò nel 1838, due anni dopo la versione originale. La *Polacca*, terminata nel 1831, è l'opera di un pianista originale ma che aderisce a schemi che contrastavano intimamente con lo spirito del compositore e che di lì a poco sarebbero stati completamente superati. Chopin s'ispira alla scrittura brillante di Hummel e Czerny rinnovandola, ma ciò non era più sufficiente: inizia ad emergere una nuova esigenza di una ricerca timbrica più complessa e drammatica. Nello stesso tempo, i compositori romantici, primo tra tutti Liszt, iniziavano a concepire diversamente il ruolo orchestrale, fino allora subalterno, e ad approfondire il dialogo espressivo con il solista. Opera già anacronistica al momento stesso della sua composizione, la *Polacca* fu ripresa dopo alcuni anni e fatta precedere dall'*Andante spianato*, che è eseguibile anche con l'orchestra. Questa composizione diventa così un unicum nella produzione chopiniana, al limite estremo di una vecchia concezione della scrittura pianistica e come ultimo segno di una sensibilità non romantica, protesa verso lo stile scintillante e il virtuosismo puro.

Studi

Lo studio è un genere nato agli inizi del XIX secolo, in cui l'interesse musicale è legato alla risoluzione di un problema tecnico. I risultati di questo connubio sono spesso interessanti, come mostrano molti studi di Clementi, Cramer, Czerny o Moscheles. Le loro composizioni non si limitano infatti ad essere un utile esercizio tecnico per il pianista, ma sono spesso dotate di intrinseca bellezza e musicalità.

Queste qualità raggiungono il loro apice negli studi di Chopin, in cui il virtuosismo non è fine a se stesso ma si lega in maniera indissolubile al pensiero musicale. Le difficoltà tecniche ci sono, tanto numerose da rendere spesso lo studio di questi brani impegnativo come un addestramento atletico. Tuttavia non basta superarle: bisogna affrontare ancora lo scoglio maggiore, la qualità del tocco. Gli studi di Chopin sono infatti vere e proprie indagini sul colore, in cui c'è uno stretto rapporto tra virtuosismo e energia emotiva. Come ha osservato C. Rosen, in queste composizioni "il momento di maggiore tensione emotiva coincide in genere con quello che vede la mano protendersi nel modo più doloroso, così che la sensazione muscolare diventa una mimesi di passione".

Sono queste le qualità che hanno permesso agli studi chopiniani di essere considerati vere e proprie composizioni "da concerto", ancora eseguiti e apprezzati da quasi tutti i pianisti di alto livello. Sono pochi i compositori i cui studi hanno avuto un simile onore, ma nel caso di Chopin non ci sono dubbi. Il suo stile potente e raffinato si manifesta pienamente negli studi dell'op. 10 e dell'op. 25, e il mirabile rapporto tecnico-espressivo rende molti brani di queste opere degli autentici capolavori.

Preludi

Per molto tempo la forma preludio è stata intesa come una composizione breve, collocata all'inizio di un brano e destinata a far sciogliere le dita al pianista prima di affrontare il brano stesso. A partire dal XVII secolo il preludio si allontana dal suo carattere di premessa a opere più impegnative, diventa indipendente e comincia a essere protagonista di raccolte a stampa. Nel 1800 molte di queste raccolte venivano organizzate in modo da toccare tutte le tonalità, probabilmente su ispirazione bachiana. Anche l'opera 28 di Chopin è stata più volte messa in relazione proprio con il Clavicembalo ben temperato, nonostante il suo carattere sfuggente ed enigmatico abbia suscitato perplessità in molti critici. In effetti, i preludi di Chopin non hanno un carattere né una forma precisa. Risultano essere il frutto di appunti sparsi, di idee annotate su foglietti e a volte riprese e ampliate per essere suonate agli amici. Sono banali motivi economici che spingono il compositore, nell'estate del 1838, ad accettare di pubblicare un'opera completando queste pagine di schizzi e impressioni. Il risultato è una successione di brani piuttosto brevi, che sintetizzano singoli stati d'animo con grande intensità espressiva pur senza raggiungere l'eccellenza delle grandi opere. G. Belotti a questo proposito osserva che "possono essere gai o tristi, lirici o drammatici quanto le grandi composizioni (Sonate, Scherzi, Ballate), ma stanno a quelle come un piccolo quadro da cavalletto sta ai grandi affreschi". Per la loro capacità di esprimere momenti spirituali rimangono comunque "l'esempio più perfetto di miniatura musicale che ci abbia dato il Romanticismo".

Polacche

Le origini della Polacca (o *polonaise*) sono da ricercare in una danza popolare eseguita a coppie, caratterizzata da un andamento moderato e da un incedere di tipo processionale, molto diffusa in Polonia a partire dal XVI secolo e presto passata a caratterizzare le feste di corte. La forma strumentale derivata da questa danza fu il risultato di un lungo processo di gestazione avviato agli inizi del 1700 e compiuto essenzialmente all'estero (in Germania, Francia, Scandinavia). Couperin, Mozart, Schubert, Schumann sono soltanto alcuni dei tanti artisti che coltivarono questo genere, particolarmente apprezzato proprio dai romantici, permettendo alla Polacca di essere ben presto assorbita dalla musica d'arte europea.

Chopin non poteva non sentire il peso degli illustri predecessori: nelle sue prove giovanili (scrisse la prima polacca a soli sette anni) molti critici hanno visto l'influsso delle languide polonaises programmatiche del Conte Michael Oginsky. A quest'altezza cronologica sarebbe rischioso vedere nella scelta di dedicarsi a questo genere un significato di rivolta patriottica o di intenti politici, anche perché Varsavia era occupata dai russi e non aveva ancora subito la dura repressione del 1830-1831. Molto più semplicemente, il giovane compositore aveva scritto polacche perché si trattava, come abbiamo visto, di una danza alla moda e di un genere praticato piuttosto frequentemente.

Nel 1825, con la composizione della Polonaise in Re minore op. 71 n. 1, il compositore polacco imbocca invece con decisione una strada personale, unendo i ritmi caratteristici del ballo a episodi lirici e drammatici. Cambiamento ancora più evidente si avrà con l'op. 26 composta a Parigi, in cui emerge con forza la distanza ormai esistente tra queste polacche e le omonime danze ancora eseguite a Varsavia. Per usare le parole di Rattalino ¹ "la polacca di Polonia, celebrativa o melanconica, non esiste più: esistono la polacca di un lirismo intenso e fin delirante e la polacca drammatica in cui predominano sonorità cupe, secche, percussive". È qui che emerge con forza l'indole rivoluzionaria di Chopin, indole che caratterizzerà anche l'op. 40 e l'op. 53: vuole la leggenda che il compositore, nell'eseguire l'Eroica davanti ad alcuni amici, si fosse arrestato nel corso dell'episodio in ottave per la mano sinistra perché affascinato dalla rievocazione degli eserciti in marcia verso la Polonia in attesa della liberazione.

Questo aneddoto mostra come riuscirebbe interessante confrontare in maniera approfondita il carattere delle varie composizioni con gli avvenimenti storici che intanto travagliavano la terra natale del compositore, come pure con il folklore locale: elementi che rivestono sempre una primaria importanza per i musicisti romantici. Questa breve presentazione ci impone però dei limiti di spazio, e dovremo limitarci a qualche considerazione generale.

In molti passi chopiniani possono essere riconosciuti di tanto in tanto frammenti melodici di qualche canzone polacca caratteristica come pure ritmi guerreschi, ma non si tratta mai di pedissequa imitazione. A differenza di altri musicisti romantici, Chopin non si accontenta di adattare melodie del repertorio folklorico ma ne usa le formule, miscelandole a suo modo con grande originalità. Le sue 17 polonaises raggiungono quindi i più alti vertici dell'arte e hanno il grande merito di liberare questo genere dalle convenzioni salottiere dell'epoca, trasformando una danza elegante e compassata in una composizione appassionata e virtuosistica.

Tarantella in La bemolle maggiore op. 43

La Tarantella op. 43 è stata scritta nell'estate del 1841. Questo genere, che risale probabilmente al diti-rambo greco, è una danza popolare dell'Italia meridionale. Nel trattarlo pertanto Chopin si ispira a Rossini, intenditore di questi ritmi, prendendo spunto nel tempo usato (6/8, 12/8) e avvicinandosi al folklore italiano. Il compositore polacco non era, però, particolarmente esperto dei ritmi italiani e il lavoro finale risulta non eccellente come in altre composizioni, ma comunque degno di interesse.

Schumann stesso scrisse in merito alla composizione che "Par di vedere innanzi a se il danzatore proiettante spinto dalla follia" (evidente riferimento alla tradizione che vede la Tarantella nata come un'imitazione della frenesia cui erano indotti coloro che erano morsi dalla tarantola). L'ossessione ritmico-melodica, la velocità incalzante, sembra veramente esser nata come una danza da esportare in palcoscenico. Il pezzo risulta essere una pagina e un esperimento "di maniera" che godette di una buona popolarità a suo tempo e che, anche se minore rispetto ad altre, è degna di una certa considerazione.

Berceuse in Re bemolle maggiore op. 57

Questo pezzo fu pubblicato nel 1844 e aveva come titolo indicativo per l'editore "Varianti". Solo successivamente verrà chiamata Berceuse, ovvero ninna-nanna, dall'incanto che vien fuori dalla composizione. La Berceuse nel panorama musicale chopiniano è un caso a se stante per la sua unicità e perché le altre variazioni che aveva scritto avevano temi di altri compositori.

Il concetto portante di quest'opera è la nuova tecnica dell'ornamentazione: qui non si ha un tema che si arricchisce con la progressiva aggiunta di elementi nuovi e complessi, ma è il tema stesso che diviene ornamento. Il pezzo è quindi una sorta di parabola del tema che solo alla fine torna ad essere se stesso. Le variazioni (altra novità) non sono conclusive ma ognuna sfocia nell'altra, come in un continuo divagare. L'accompagnamento è caratteristico in quanto fermo e ostinato sulla tonalità del Re Maggiore e crea una superficie armonica immutata. La sonorità risulta quasi impressionistica, il tema è prescritto "dolce", l'esecuzione deve quindi essere raffinata e sensibile.

¹ Piero Rattalino, *Fryderyk Chopin: ritratto d'autore*, 1991, EDT.

Barcarola in Fa diesis maggiore op. 60

La barcarola è una composizione vocale o strumentale, caratterizzata da un tempo ternario e un ritmo uniforme, originariamente usata da barcaioli e gondolieri.

L'opera 60 di Chopin, che vede la luce tra il 1845 e il 1846, è considerata una delle pagine più belle dell'ultimo periodo del compositore. La struttura musicale segue il modello del notturno, la composizione risulta suddivisa in tre momenti con simmetrie melodiche, del resto costantemente variate e abbellite, tra la prima e la terza parte. La bellezza di questo capolavoro, immediatamente colta e apprezzata da pubblico e critica, si riflette nella suggestiva analisi di Maurice Ravel: "La Barcarolle sintetizza l'arte espressiva e sontuosa di questo grande slavo di educazione italiana. Chopin ha realizzato in essa tutto quel che i suoi maestri, per negligenza, espressero solo imperfettamente. Il tema in terze, agile e delicato, viene costantemente rivestito di sconvolgenti armonie. La linea melodica è continua. Per un istante, una melopea sfugge, rimane sospesa e ricade mollemente, attratta da accordi magici. L'intensità aumenta. Un nuovo tema scoppia ed è di un lirismo magnifico: completamente italiano. Tutto si acquieta. Dal grave si innalza un tratto rapido, tutto brividi, che plana su armonie preziose e tenere. Si pensa a una misteriosa apoteosi".

La Ballata

Le Ballate sono un genere creato da Chopin. Il nome lo si incontra già nel Due-Trecento; e all'inizio dell'Ottocento furono composte Ballate da autori noti, genere che designava però delle musiche composte su testi letterari. La novità e la creazione chopiniana consiste nel fatto che le Ballate sono strettamente strumentali e non si riferiscono né si fondano in modo diretto ad alcun testo letterario.

Le Ballate sono le composizioni che meglio delle altre rappresentano l'arte di Chopin, o che comunque ne sintetizzano tutti gli aspetti, che aveva trattato e tratterà in altre forme: tecnica (negli Studi), complessità di architettura (nelle Sonate), passionalità e drammaticità (negli Scherzi), potenza epica (nelle Polacche) e infine delicati temi lirici (nelle Mazurche e nei Notturmi). Il tratto preponderante delle Ballate è potenza strumentale che riesce ad esprimere sentimenti esclusivamente con mezzi sonori. È un dramma esclusivamente spirituale. Dopo Chopin nessun altro musicista ha saputo scrivere Ballate che reggano il confronto.

Come gli Scherzi, anche le Ballate sono quattro, scritte in un lasso di tempo relativamente ristretto, 10 anni, che spiega probabilmente la somiglianza della loro architettura e della loro perfezione espressiva (nonostante la diversità delle concezioni musicali che le distinguono una dall'altra). Dal punto di vista strutturale sono tutte scritte in 6/4 o in 6/8 ed hanno un'architettura simile (ma più libera e passionale) al primo movimento della Sonata classica. All'inizio è presentato il primo tema che ha carattere narrativo. La sezione di sviluppo è basata sul primo e su altri temi (che si inseriscono via via), mentre la parte centrale dell'opera comporta il gonfiarsi della passionalità che esplode con la sinfonizzazione della scrittura pianistica. Tutte terminano con delle code atematiche che conducono allo sfogo conclusivo del dramma.

Le Ballate fanno parte di quelle composizioni dette di vasto respiro classificate tali per la complessità espressiva dei contenuti, inseriti in un'importante architettura che li possa sostenere. Il fatto che Chopin trattasse una forma nuova, mai codificata, gli permise in questo caso di poter distaccarsi dalle forme prestabilite e prender da queste solo il necessario per le sue esigenze. Come ha osservato Marino Pessina nel suo *Le Ballate per pianoforte di Fryderyk Chopin*: "Le quattro Ballate si muovono sulle alte vette dell'ispirazione musicale romantica. Nulla vi appare di scontato e di ripetitivo. Ogni loro aspetto stimola discussione, critica, scelta. È cioè un campo di esperienza privo di certezze, ancora una volta sia per l'esecutore sia per l'ascoltatore. E questo è vero per come sono fatte. Almeno quanto è vero per quello che sono".

I Valzer

Il Valzer è un'opera da ballo originale tedesca in $\frac{3}{4}$, che Chopin trasforma in una vera e propria opera da concerto.

In effetti i Valzer sono stati, insieme ai Notturmi, le opere che maggiormente hanno dato al compositore polacco fama e notorietà tra i suoi contemporanei. Il confronto tra i due generi è decisamente favorevole al Notturmo, sempre caratterizzato da un'intensa profondità d'ascolto. Nonostante i Valzer chopiniani rappresentino una "poesia minore", colpiscono tuttavia per la loro raffinatezza e per la loro capacità di rappresentare brillantemente l'atmosfera dei salotti viennesi del tempo.

I Valzer sono le opere strutturalmente e armonicamente più semplici di Chopin, ma risultano molto virtuosistiche e mettono a dura prova il pianista. Quelli scritti a Varsavia sono principalmente di struttura ABA e di natura intimistica, quelli che il compositore scrisse nel periodo parigino sono invece di architettura più varia (del tipo 'ABA' a sezioni multiple, del tipo Rondò). Chopin compose Valzer per tutto l'arco della sua attività ma ne pubblicò solo una piccola parte; si può comunque ritrovare un ritmo di Valzer anche in altre composizioni, usato in genere per mitigare la tensione emotiva di quei particolari brani.

Per una buona interpretazione dei Valzer è importante tener presente le date di composizione. Quelli del periodo varsaviano hanno una radice di intimità, che sfiora il sentimentalismo; quelli di tipo viennese sono composti per far ballare, per far divertire. Quelli brillanti non dovranno comunque mai venire eseguiti con quel movimento turbinoso che pure è divenuto una tradizione; l'eccesso di velocità rende infatti inafferrabile ogni sfumatura ritmica e dinamica che ne caratterizza il senso musicale.

Conservatorio Statale di Musica
via Ezio 32, 04100 Latina
tel. 0773 664173 - fax 0773 661678
info@conservatorio.latina.it
www.conservatorio.latina.it

Immagine di sfondo:
G. B. Grandi, *Ottorino Respighi*
(Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Ottorino Respighi)

Editing:
Giuseppe Gazzelloni

Stampa:
 **LATIN GRAFICA**
Via A. Coletta, 22/24 - 04100 Latina
Tel. & Fax 0773 611121