laVerdi

ACCADEMIA PIANISTICA INTERNAZIONALE
"INCONTRI COL MAESTRO"

mercoledì 17 febbraio 2010 ore 20.30

CHOPIN
e il suo tempo

Rondò in Do minore op. 1
Pianoforte **Gianni Bicchierini**

Sonata in Do minore op. 4
Pianoforte **Sofya Gulyak**

Rondò in Fa maggiore op. 5 (À la Mazur)
Pianoforte **Alessandro Marino**

Quatre mazurkas op. 6
Pianoforte **Alessandro Tardino**

Cinq mazurkas op. 7
Pianoforte **André Gallo**

Trois nocturnes op. 9
Pianoforte **Anna Kravtchenko**

Douze études op. 10
Pianoforte **Yasuhiko Imanishi**

BANCA POPOLARE DI MILANO

Auditorium di Milano
fondazione cariplo

fondazione cariplo

laVerdi

ACCADEMIA PIANISTICA INTERNAZIONALE
"INCONTRI COL MAESTRO"

giovedì 18 febbraio 2010 ore 18.00

CHOPIN
e il suo tempo

Variations brillantes sur le Rondeau favori de Ludovic de Hérold, in Si bemolle maggiore op. 12 - Pianoforte **Yasuhiko Imanishi**

Trois nocturnes op. 15 - Pianoforte **Alberto Nosè**

Rondò in Mi bemolle maggiore op. 16 - Pianoforte **Alessandro Marino**

Quatre mazurkas op. 17 - Pianoforte **Shizuka Salvemini**

Grande valse brillante in Mi bemolle mag. op. 18 - Pianoforte **Alberto Nosè**

Boléro in Do maggiore/La minore op. 19 - Pianoforte **Shizuka Salvemini**

Scherzo in Si minore op. 20 - Pianoforte **Michail Lifits**

Ballade in Sol minore op. 23 - Pianoforte **Alberto Nosè**

Quatre mazurkas op. 24 - Pianoforte **Yingjia Xue**

Douze études op. 25 - Pianoforte **Roberto Giordano**

BANCA POPOLARE DI MILANO

Auditorium di Milano
fondazione cariplo

fondazione cariplo

laVerdi

ACCADEMIA PIANISTICA INTERNAZIONALE
"INCONTRI COL MAESTRO"

domenica 21 febbraio 2010 ore 11.30

TUTTO CHOPIN

Sonata in Sol minore per violoncello e pianoforte op. 65

Introduction et polonaise brillante in Do maggiore
per pianoforte e violoncello op. 3

Pianoforte **Federico Colli**
Violoncello **Alberto Casadei**

Trio in Sol minore per pianoforte, violino e violoncello op. 8

Violino **Greta Medini**
Violoncello **Alberto Casadei**
Pianoforte **Chiara Opalio**

BANCA POPOLARE DI MILANO

Auditorium di Milano
fondazione cariplo

fondazione cariplo

laVerdi

ACCADEMIA PIANISTICA INTERNAZIONALE
"INCONTRI COL MAESTRO"

venerdì 19 febbraio 2010 ore 17.30

CHOPIN
e il suo tempo

Deux polonaises op. 26
Pianoforte **Piero Gatto**

Deux nocturnes op. 27
Pianoforte **Anna Kravcthenko**

Vingt-quatre préludes op. 28
Pianoforte **Roberto Cominati**

Impromptu in La bemolle maggiore op. 29
Pianoforte **André Gallo**

Quatre mazurkas op. 30
Pianoforte **Mi Yeon I**

Scherzo in Si bemolle minore/Re bemolle maggiore op. 31
Pianoforte **Ben Schoeman**

BANCA POPOLARE DI MILANO

Auditorium di Milano
fondazione cariplo

fondazione cariplo

laVerdi

ACCADEMIA PIANISTICA INTERNAZIONALE
"INCONTRI COL MAESTRO"

giovedì 18 febbraio 2010 ore 18.00

CHOPIN
e il suo tempo

Variations brillantes sur le Rondeau favori de Ludovic de Hérold, in Si bemolle maggiore op. 12 - Pianoforte **Yasuhiko Imanishi**

Trois nocturnes op. 15 - Pianoforte **Alberto Nosè**

Rondò in Mi bemolle maggiore op. 16 - Pianoforte **Alessandro Marino**

Quatre mazurkas op. 17 - Pianoforte **Shizuka Salvemini**

Grande valse brillante in Mi bemolle mag. op. 18 - Pianoforte **Alberto Nosè**

Boléro in Do maggiore/La minore op. 19 - Pianoforte **Shizuka Salvemini**

Scherzo in Si minore op. 20 - Pianoforte **Michail Lifits**

Ballade in Sol minore op. 23 - Pianoforte **Alberto Nosè**

Quatre mazurkas op. 24 - Pianoforte **Yingjia Xue**

Douze études op. 25 - Pianoforte **Roberto Giordano**

BANCA POPOLARE DI MILANO

Auditorium di Milano
fondazione cariplo

fondazione cariplo

laVerdi

ACCADEMIA PIANISTICA INTERNAZIONALE
"INCONTRI COL MAESTRO"

mercoledì 17 febbraio 2010 ore 20.30

CHOPIN
e il suo tempo

Rondò in Do minore op. 1
Pianoforte **Gianni Bicchierini**

Sonata in Do minore op. 4
Pianoforte **Sofya Gulyak**

Rondò in Fa maggiore op. 5 (À la Mazur)
Pianoforte **Alessandro Marino**

Quatre mazurkas op. 6
Pianoforte **Alessandro Tardino**

Cinq mazurkas op. 7
Pianoforte **André Gallo**

Trois nocturnes op. 9
Pianoforte **Anna Kravtchenko**

Douze études op. 10
Pianoforte **Yasuhiko Imanishi**

BANCA POPOLARE DI MILANO

Auditorium di Milano
fondazione cariplo

fondazione cariplo

laVerdi

ACCADEMIA PIANISTICA INCONTRI COL MAESTRO

ACCADEMIA PIANISTICA INTERNAZIONALE "INCONTRI COL MAESTRO"

sabato 20 febbraio 2010

MARATONA CHOPIN

BANCA POPOLARE DI MILANO

Auditorium di Milano
fondazione cariplo

fondazione cariplo

laVerdi

ACCADEMIA PIANISTICA INTERNAZIONALE
"INCONTRI COL MAESTRO"

lunedì 22 febbraio 2010 ore 20.30

TUTTO CHOPIN

Variazioni sul tema "Là ci darem la mano" op. 2
Pianoforte **Maurizio Baglini**

Grande fantaisie sur des airs nationaux polonais n. 2 op. 13
Pianoforte **Alessandro Tardino**

Krakowiak in Fa maggiore n. 3 op. 14
Pianoforte **Maurizio Baglini**

Grande polonaise brillante précédée d'un Andante spianato n. 6 op. 22
Pianoforte **Alessandro Tardino**

Orchestra *la* Verdi per tutti
Direttore **Jader Bignamini**

BANCA POPOLARE DI MILANO

Auditorium di Milano
fondazione cariplo

fondazione cariplo

laVerdi

ACCADEMIA PIANISTICA INTERNAZIONALE
"INCONTRI COL MAESTRO"

domenica 21 febbraio 2010 ore 11.30

TUTTO CHOPIN

Sonata in Sol minore per violoncello e pianoforte op. 65

Introduction et polonaise brillante in Do maggiore
per pianoforte e violoncello op. 3

Pianoforte **Federico Colli**
Violoncello **Alberto Casadei**

Trio in Sol minore per pianoforte, violino e violoncello op. 8

Violino **Greta Medini**
Violoncello **Alberto Casadei**
Pianoforte **Chiara Opalio**

BANCA POPOLARE DI MILANO

Auditorium di Milano
fondazione cariplo

fondazione cariplo

TUTTO CHOPIN

Testi di Luca Chierici

INTRODUZIONE

Uno dei casi curiosi nella storia della musica strumentale è la presenza di un forte distacco generazionale nel periodo che va dal 1770, anno della nascita di Beethoven, al triennio 1809-1811, quando, per una strana coincidenza, vedono la luce in successione quattro musicisti di grande levatura come Mendelssohn, Chopin, Schumann e Liszt. Questo vuoto – consideriamo solamente quei nomi che sono veramente passati alla storia - venne in parte colmato dalla figura di Franz Schubert, nato nel 1792, e, in minor grado, da quella di Hector Berlioz, nato nel 1803, ma il quadriumvirato di cui sopra viene spesso considerato come un gruppo coeso che prende nuovamente in mano le sorti del progresso dell'arte vivendo l'eredità di Haydn, Mozart, Beethoven e persino di Schubert già come un fatto storico, come un' epoca aurea che non può più essere rivissuta secondo gli stessi schemi. Mentre il Romanticismo musicale decreta il successo di tante forme nuove, come la Ballata o il Notturno, l'Improvviso o la Romanza senza parole, il debito con il passato è sintetizzato dalla sfida a ripercorrere e a riscoprire in chiave più moderna le forme e i generi che avevano rappresentato il trionfo della classicità viennese : la forma-sonata innanzitutto, e il suo impiego nella Sinfonia, nella Sonata per strumento solista e nei vari complessi che vengono considerati all'interno della cosiddetta "musica da camera". In questo senso il processo di riappropriazione da parte delle nuove generazioni sarà molto lungo e faticoso e approderà a un risultato pienamente convincente solo con un grande musicista della generazione ancora successiva, Johannes Brahms, nato nel 1833. Se Mendelssohn e Schumann affrontano il toro per le corna e si cimentano pur con risultati a volte contraddittori nelle forme classiche della Sinfonia, del Quartetto, della Sonata per pianoforte e così di seguito, se Liszt qualche anno più tardi, dopo una giovinezza quasi esclusivamente dedicata al pianoforte e alle forme "libere" della fantasia su temi d'opera o delle danze, aggira il problema e giunge a trovare nel Poema sinfonico e nella Sonata ciclica la sua risposta alle forme classiche del passato, per Chopin il discorso si limita non solamente a uno strumento, il pianoforte, ma quasi interamente alla veicolazione di una fantasia incandescente attraverso le nuove forme brevi già citate, che in chiave nazionalistica vengono poi declinate in altri generi ancora, come la Polacca o la Mazurka. Anche Chopin, come vedremo, affronta la Sonata classica, ma in maniera del tutto anticonvenzionale.
Se di vuoto generazionale si può effettivamente parlare, almeno ai livelli delle personalità ora citate, ciò non significa che tra la fine del '700 e i primi vent'anni del nuovo secolo non si fossero sviluppate altre correnti, che nel campo ristretto della musica pianistica erano caratterizzate da uno stile particolarmente brillante (sarebbe riduttivo chiamarlo "superficiale") che si riversava sia nelle forme classiche che in quelle che stavano diventando di gran moda: le fantasie o variazioni su temi d'opera. Il trionfo del melodramma e del belcanto era fin dagli inizi dell'800 un dato di assoluto rilievo storico e sociale e la mancanza di personalità di primo livello nella musica strumentale nel periodo a cavallo dei due secoli era ampiamente controbilanciato da quella dei grandi operisti, soprattutto quelli italiani, da Spontini e Cherubini – figure di transizione – a Rossini e poi Bellini, Donizetti e Verdi.
Tra le figure che massimamente contribuirono allo sviluppo della musica strumentale in quel periodo (appartenente a un genere che forse con un certo spostamento cronologico è stato fatto coincidere con la cosiddetta epoca Biedermeier) vi furono ad esempio musicisti come Johann Nepomuk Hummel (nato nel 1778), Friedrich Kalkbrenner (1785), Ignaz Moscheles (1794) e Henri Herz (1803). Sono questi i nomi che Chopin cita nella lettera all'amico di giovinezza Tytus Woyciechowski del 1830 e che addita come esempi di assoluta maestria nel loro ruolo di pianisti-compositori. Tutti musicisti che concorsero all'evoluzione di un gusto musicale alla moda e certamente alternativo alla "incomprensibile" modernità di un Beethoven (altra figura sostanzialmente estranea alla sensibilità chopiniana), un gusto del quale oggi si riconosce se non altro il carattere di piacevole spensieratezza. Pur con tutte le riserve del caso (soprattutto Hummel e Moscheles erano musicisti di notevole livello, oltre che pianisti di fama) questi erano i personaggi verso i quali si scagliava la penna di Robert Schumann, acceso castigatore dei costumi del tempo, che vedeva nei pezzi brillanti e nelle fantasie operistiche un segno del degrado dell'arte.

Non ci si meraviglia dunque se all'interno della corrispondenza chopiniana risulti notevole la carenza di accenni nei confronti degli altri tre musicisti suoi coetanei. Poche lettere di cortesia, ma soprattutto nessun giudizio o apprezzamento per le composizioni di Mendelssohn, Schumann e Liszt. La dedica a Schumann della seconda Ballata quasi come obbligo per disimpegnarsi di quella offerta dal primo con la pubblicazione dei Kreisleriana, uno dei testi più infuocati della letteratura romantica per pianoforte. Con Liszt il rapporto fu diverso, quasi di amicizia, almeno fino a quando le due rispettive amanti, la Sand e Marie d'Agoult, non litigarono e "da buoni cavalieri ci ritrovammo a dover parteggiare per loro", come spiegò Liszt al biografo Niecks che gli chiedeva i motivi del deterioramento della sua amicizia con Chopin. Ma anche nel caso di Liszt gli accenni da parte di Chopin alle composizioni del collega sono praticamente nulli, mentre le dediche questa volta sono due: gli *Studi op.10* a lui e quelli dell'op.25 alla d'Agoult.
Molto diverso fu invece il comportamento nella direzione opposta. Mendelssohn non risparmiò certo elogi sul modo di suonare di Chopin, Schumann rincarò la dose recensendo entusiasticamente numerosissime composizioni del musicista polacco e Franz Liszt, da persona veramente disinteressata e capace di passare sopra alle meschinità della vita quotidiana, scriverà addirittura su Chopin un piccolo libro e non cesserà di ricordarne per tutta la vita la figura di artista e di uomo.
Dunque gli influssi che stanno alla base della prima produzione chopiniana derivano essenzialmente dalla scuola di Hummel, mentre un altro complesso di influenze che giustificano la componente nazionalistica della sua produzione, un tempo poco

note ma esplorabili oggi grazie alla rinnovata curiosità di interpreti e studiosi, è quello relativo al terreno musicale che si era sviluppato in Polonia tra la fine del '700 e i primi anni del nuovo secolo. L'ascolto dei lavori di musicisti come Marya Szymanowska (1789 - 1831), Michal Oginski (1765 – 1833), e Karol Kurpinski (1785 – 1857) ci portano oggi anche a ridimensionare le presunte matrici popolari che sarebbero alla base dell'invenzione chopiniana nel campo delle mazurke e delle polacche.

Ma a partire dal periodo dei soggiorni di Chopin a Vienna del 1829 – 1830 lo straordinario individualismo dell'artista inizia già a farsi sentire e in poco tempo si impone su qualsiasi modello precedente con un grado di originalità che raramente si incontra nella storia della musica. Scrivendo a Vienna le prime due raccolte di Mazurke ritenute degne di pubblicazione (l'opera 6 e l'opera 7), Chopin getta innanzitutto le basi di un processo che lo porterà in brevissimo tempo a trasfigurare i caratteri più esteriori sia della musica popolare sia di quella colta del suo paese. Questo processo troverà massimamente riscontro nelle forme della Mazurka e della Polacca, appunto, ma pervaderà intimamente ogni altro lavoro suo, dalle Ballate ai Preludi, dai Notturni ai Valzer agli Scherzi e così via. Chopin in altre parole reinventa dei generi che diventeranno ben presto famosissimi ma allo stesso tempo li proietta in un ambito stilistico raffinatissimo che approda a un traguardo di assoluta classicità. In tal senso il musicista supera di gran lunga tutti i risultati che scaturiranno lungo il corso del secolo (e in parte anche nel '900) dalla penna di tutti i musicisti che saranno a vari livelli influenzati dal suo stile. È sufficiente a questo proposito consultare i cataloghi relativi alla produzione della maggior parte dei compositori che nell'800 hanno avuto a che fare con il pianoforte per rendersi conto dell'ineluttabilità dell'*imprinting* chopiniano, anche solo guardando alla frequenza con la quale ricorrono i generi del Notturno, della Ballata, del Valzer, dello Scherzo. Se poi si considera il sottogruppo dei musicisti di nazionalità polacca della seconda metà del secolo come Franz Xaver Scharwenka e Moritz Moszkowski ci si imbatte nella produzione ripetitiva di pezzi scritti anche nei generi della Mazurka e della Polacca, richiestissimi dal pubblico che amava ancora dedicare del tempo al pianoforte entro le mura domestiche e che era ben contento di avere tra le mani un prodotto che ricordava sì gli esempi inarrivabili di Chopin, ma che allo stesso tempo smussava le difficoltà manuali e la portata rivoluzionaria di quegli irripetibili originali.

Nell'analisi della sessantina di lavori che Chopin diede alle stampe e degli altri che vennero pubblicati postumi appaiono chiari i contorni di un notevole percorso evolutivo del linguaggio, pur all'interno di un periodo creativo che non supera i venticinque anni. Tuttavia la scelta di presentare in pubblico lavori chopiniani appartenenti a generi differenti ma accomunati da una comune appartenenza cronologica è entrata a far parte della consuetudine solo in tempi recenti e ha sostituito in parte la più comune programmazione per generi (l'integrale dei Preludi o delle Ballate, o degli Scherzi ecc.) o la più retrodatata collezione di pagine sparse che compariva nei programmi dei grandi pianisti fino alla prima metà del '900.

mercoledì 17 febbraio 2009 ore 20.30

Chopin e il suo tempo

Rondò in Do minore op. 1
Pianoforte **Gianni Bicchierini**

Sonata in Do minore op. 4
Pianoforte **Sofya Gulyak**

Rondò in Fa maggiore op. 5 (À la Mazur)
Pianoforte **Alessandro Marino**

Quatre mazurkas op. 6
Pianoforte **Alessandro Tardino**

Cinq mazurkas op. 7
Pianoforte **André Gallo**

Trois nocturnes op. 9
Pianoforte **Anna Kravtchenko**

Douze études op. 10
Pianoforte **Yasuhiko Imanishi**

Fryderyk Chopin Zelazowa Wola (Varsavia), 1810 – Parigi, 1849

Rondò in Do minore op. 1

(Allegro – Più lento – Tempo I – Più lento – Tempo I)

Nei tre unici Rondò che figurano nel catalogo chopiniano (opp.1, 5, 16), scritti seguendo una consuetudine all'epoca molto in voga, sembra che l'eleganza salottiera prenda spesso il sopravvento sull'ispirazione nel più alto senso della parola. Il Rondò in Do minore venne pubblicato da Chopin nel giugno del 1825 a Varsavia senza numero d'opera e solamente in seguito come opera prima a Berlino (1835), Londra e Parigi (1836). L'edizione inglese, come vedremo più volte in seguito, riporta uno di quei titoli apocrifi che rappresentavano un costume particolarmente deplorevole dei britannici: in questo caso si parlava banalmente di *Adieu à Varsovie*, insistendo sul solito lato patriottico-sentimentale che rappresenterà un' immancabile etichetta nei confronti di gran parte della produzione chopiniana per il grande pubblico. Le idee non mancano certo in questa opera prima, e una certa convenzionalità stilistica è solamente da imputarsi alla giovane età di un artista che per altri versi aveva già scritto una decina di lavori, oggi in parte raccolti nelle antologie delle opere giovanili.
Il Rondò si basa su due temi principali, uno in Do minore introdotto da un inciso piuttosto bizzarro sull'intervallo Do-Sol e il secondo di carattere cantabile, in Mi maggiore. Ma ciò che attira maggiormente l'ascoltatore è la qualità già molto personale delle modulazioni e degli episodi di raccordo tra i temi, che anticipano molti luoghi famosi del pianismo chopiniano. Un terzo elemento tematico in Re bem.maggiore arricchisce ancor di più il discorso per riportare alla luce il secondo tema e infine il primo, che a sua volta conclude il Rondò senza approdare a un finale di grande effetto.

Sonata in Do minore op. 4

(Allegro maestoso – Minuetto. Allegretto – Larghetto – Finale. Presto)

L'apporto nei confronti di un genere che abbiamo già detto rappresentare un problema storico notevolissimo per i musicisti della sua generazione è stato oggetto di innumerevoli discussioni a partire dall'epoca della prima recensione di Schumann relativa alla seconda delle tre Sonate pubblicate da Chopin. La prima Sonata in Do minore, scritta a Varsavia nel 1828, è stata recuperata alla pratica esecutiva relativamente di recente e non gode certo di un grande favore da parte del pubblico. È un lavoro che non segue assolutamente né i modelli classici di Haydn e Mozart, tanto meno gli esempi beethoveniani diversificati nei "tre stili". La Sonata si apre con un Allegro maestoso in stile severo che rimanda direttamente alle *Invenzioni a due voci* di Bach, lasciando spiazzati non solamente gli ascoltatori ma soprattutto i musicologi, che si sono arrovellati per trovare qualche motivo programmatico alla base delle scelte del giovane Chopin, magari per concludere, come ha fatto Charles Rosen, che "evidentemente a Varsavia non dovevano avere le idee troppo chiare su che cosa fosse una Sonata". In realtà passaggi in stile severo non mancano certo nelle sonate di Hummel, Cramer, Czerny, Kalkbrenner, Herz, Moscheles e in questo senso è spiegabile il debito chopiniano nei confronti dei modelli contemporanei di musicisti più esperti e "in carriera". Debito che prosegue nel Minuetto a canone al secondo posto e in un episodio fugato nel Presto finale, mentre il successivo Larghetto si caratterizza per l'insolita scelta metrica del 5/4, allora tutt'altro che frequente, e per le oscillazioni ritmiche che contribuiscono a conferire un che di ansimante a un' atmosfera che preannuncia quella dei grandi Notturni. Il finale tempestoso in Do minore potrebbe risentire di alcune influenze schubertiane (la metrica di apertura della *Wanderer Fantasie*) ma la conoscenza da parte di Chopin dei capolavori del musicista viennese non pare documentata a tal punto da giustificare un eventuale collegamento tra i due lavori. Vi è ancora da osservare che la Sonata non venne pubblicata da Haslinger all'epoca della sua composizione, esaudendo la volontà del giovane autore che l'aveva inviata all'editore con tanto di dedica al proprio insegnante J.Elsner. Haslinger la riprese in mano nel 1838, quando Chopin era già molto noto, ma si vide tornare indietro le bozze da un musicista che evidentemente non riteneva opportuno ripescare un lavoro giovanile piuttosto acerbo. Anzi, Chopin si adirò non poco per il fatto che una copia della Sonata circolasse comunque in Germania, credendo che Haslinger avesse proceduto a regolare pubblicazione senza il suo consenso. In realtà la Sonata venne sì edita dal figlio di Tobias Haslinger, Carl, ma solamente nel 1851, come opera postuma.

Rondò in Fa maggiore op. 5 (À la Mazur)

(Vivace)

Il Rondò "alla Mazurka" op.5 mostra già i progressi dell'adolescente allievo di Elsner e coniuga l'architettura formale del Rondò con i caratteri folcloristici della danza polacca. Scritto nel 1826, il lavoro venne pubblicato a Varsavia nel febbraio del 1828 e poi ripreso a Lipsia, Parigi e Londra tra il 1836 e il 1837 dagli editori "ufficiali" di Chopin.
Il tema principale espone un carattere nazionalistico inconfondibile nell'alterazione del quarto grado della scala di Fa maggiore (Si naturale al posto del Si bemolle) e alcuni passaggi brillanti richiamano alla mente certe figurazioni che si ritroveranno nel finale del Concerto in Fa minore op.21. Il modello che sta alla base di questo lavoro, appartenente a un genere assai poco frequentato, è quasi sicuramente un *Rondo alla Mazurek* in Do maggiore di Elsner (1803) anche se la scrittura pianistica e l'invenzione dell'allievo superano decisamente la gracile composizione del maestro, peraltro scritta più di vent'anni prima. Una singolare *Mazurka à la Rondo* verrà pubblicata, ma solamente nel 1830, da J.B.Cramer.

Quattro Mazurke (Quatre mazurkas) op. 6

n.1 in Fa diesis minore
n.2 in Do diesis minore
n.3 in Mi maggiore – Vivace
n.4 in Mi bemolle minore – Presto ma non troppo

Cinque Mazurke (Cinq mazurkas) op.7

n.1 in Si bemolle maggiore – Vivace
n.2 in La minore – Vivo ma non troppo
n.3 in Fa minore
n.4 in La bemolle maggiore – Presto ma non troppo
n.5 in Do maggiore - Vivo

Dai primi quattro numeri raccolti sotto l'opera 6 nel 1832, all'ultima pagina struggente (l'op.68 n.4) scritta poco prima della morte, Chopin riversa nella forma danzante tipica del suo paese natale messaggi musicali che vanno dalla semplice annotazione carica di affettuose melodie alle pagine più complesse e avveniristiche dal punto di vista strutturale e armonico. È fuori dubbio che il continuo ricorso alla Mazurka quasi come elemento di sfogo di una sensibilità fin troppo acuta trascende persino il carattere nazionalistico: Chopin sembra considerare la sessantina di lavori di questo tipo come una specie di diario personale che risulta preziosissimo perché tra le altre cose documenta in maniera evidente l'evoluzione del suo cammino creativo.
Già Liszt aveva notato come Chopin utilizzasse la danza popolare in tre tempi, nota in Polonia dal XVI secolo e caratterizzata da una tipica accentuazione sui tempi deboli (il secondo o il terzo), nobilitandone la melodia e ampliandone le proporzioni; Berlioz era d'altra parte soggiogato dal modo in cui Chopin interpretava le Mazurke al pianoforte : "i martelletti sembrano sfiorare le corde, tanto che si è naturalmente portati ad avvicinarsi allo strumento e tendere l'orecchio come a percepire un concerto di silfidi e folletti". Il metodologico Cortot si era spinto a catalogare le Mazurke secondo una tipologia di caratteri che oggi suona deliziosamente retrò ("Mazurke danzate, cantate, cantate e danzate, elegiache). Tutti i commentatori erano soprattutto concordi nel puntare l'attenzione sulle preziosità armoniche, sulla grande libertà formale, sull'uso spinto del contrappunto; caratteristiche queste che sembravano in apparente contraddizione con l'origine popolare della danza e con le dimensioni limitate di questi lavori. Da quanto si è detto si può chiaramente concludere che, all'interno del corpus pianistico chopiniano, il comparto delle Mazurke è quello che pone all'interprete problemi talvolta insormontabili, non tanto dal punto di vista virtuosistico quanto da quello che deve tenere conto delle infinite variabili di fraseggio che solo in parte possono essere desunte dal segno scritto.
Dal punto di vista strettamente storico-tecnico, seguendo il Belotti si possono distinguere tre tipi di danza che danno luogo nell'opera di Chopin a varie combinazioni : "Mazurka (Mazur) è nome generico che comprende la Mazurca vera e propria (Mazurek), la quale prende il nome dalla regione di Varsavia (Mazowia), la Kujawiak, originaria di una regione vicina (Kujawy) e l'Oberek. Il ritmo di base delle tre danze è uguale, ma esse differiscono nel carattere, nel movimento e negli accenti."
Chopin fece pubblicare 11 raccolte di Mazurke: dalle quattro dell'op.6 (1832) alle tre dell'op.63 (1847), per un totale di 41 numeri. Altre 8 Mazurke vennero edite sei anni dopo la sua morte, nel 1855, come opp.67 e 68 da Fontana. Le edizioni complete considerano altre due Mazurke risalenti ai primi anni '40 e rimaste inedite all'epoca, nonché versioni alternative pubblicate su riviste musicali o da altri editori.
Sia le Mazurke dell'opera 6 sia quelle dell'op.7 vennero messe a punto definitivamente a Vienna tra il 1830 e il 1831 e pubblicate a Lipsia alla fine del '32, anche se molte idee erano state sicuramente generate nel periodo varsoviano. In entrambe le raccolte Chopin utilizza le caratteristiche che stanno alla base delle melodie popolari polacche e in genere zigane per creare nuovi accostamenti armonici di estremo interesse. Già nei primi due numeri dell'op.6 si nota una complessa stratificazione di differenti motivi di danza. La terza è caratterizzata dalle "quinte vuote" di violoncello che stabiliscono il clima del pezzo, mentre è da notare che la quarta e la prima vennero ridotte per il canto da Pauline Viardot, che riservò lo stesso trattamento anche alla prima, famosissima Mazurca dell'op.7. Quest'ultima è un vero e proprio concentrato di tutte le caratteristiche tipiche della danza e divenne talmente celebre da ispirare nel 1834 un omaggio in forma di variazioni da parte di Friedrich Kalkbrenner, proprio colui che aveva all'inizio accolto con una certa sufficienza l'arrivo di Chopin a Parigi e gli aveva proposto un lungo periodo di studi di perfezionamento. Come è noto l'offerta venne elegantemente rifiutata e il fatto che alla distanza di soli tre anni il celebre collega si affrettasse a scrivere un pezzo brillante su un tema del mancato allievo la dice lunga su come Chopin avesse conquistato in breve tempo la piazza della capitale francese e imposto un gusto del tutto nuovo, in antagonismo con lo stile brillante dei pianisti-compositori alla moda. Delle rimanenti Mazurke dell'op.7 ricorderemo senz'altro la malinconica vena della seconda, cui fa da contrasto il dolcissimo trio in La maggiore, e ancora la più complessa terza danza in Fa minore, che contiene tra l'altro nel Trio un bellissimo canto "quasi violoncello" alla mano sinistra. Della n.4 ci è pervenuto un manoscritto datato 1824, e il fatto di essere stata pensata da un ragazzo di 14 anni ne accresce ancora di più il valore. La quinta Mazurka ha infine il carattere di una danza popolare quasi improvvisata, da ripetere *ad libitum* come se si dovesse seguire una divisione in strofe cantate.

Tre Notturni op.9

n.1 in Si bemolle maggiore – Larghetto
n.2 in Mi bemolle maggiore – Andante
n.3 in Si maggiore – Allegretto – Agitato - Tempo I

Fu lo stesso Chopin a dichiarare di avere tratto ispirazione per i propri Notturni dell'opera 9 da un genere di composizioni omonime concepite dal musicista irlandese John Field (1782 - 1837) e apparse a partire dal 1812. E proprio sui primi esempi dei lavori di Field, nei quali è palese la struttura composta da una linea melodica di origine vocale, affidata alla mano destra, su un accompagnamento di arpeggi o di accordi della sinistra, è pensato questo primo saggio chopiniano destinato a diventare il capostipite di un' importantissima serie di un'altra ventina di lavori rimasti presto famosi. Anche negli ultimi Notturni, pensati secondo uno stile personalissimo e oramai avviato verso mete così lontane dagli esempi giovanili, Chopin non rinuncerà mai alla suggestione fondamentale del belcanto: tutti coloro che ebbero la fortuna di ascoltare alcune di queste pagine nell'esecuzione dell'autore sottolinearono la stupefacente somiglianza tra il cantabile pianistico di Chopin e lo stile vocale dei grandi protagonisti del teatro d'opera dell'epoca, da Rubini, alla Grisi, dalla Viardot alla Malibran.
I *Notturni op.9*, scritti tra il 1830 e il 1831, vennero dedicati a Marie Pleyel, moglie dell'editore Camille e nota pianista. Anche Camille (1788 – 1855) era pianista e un suo Notturno alla Field potrebbe addirittura avere preceduto i primi saggi chopiniani, mentre sicuramente posteriori, anche se di poco, furono altri esempi di Notturni pianistici dati alle stampe da Kalkbrenner e da Czerny. Kalkbrenner intitolò i suoi due Notturni dell'op.126 anche "Soupirs" o addirittura "Soupirs de la harpe Eolienne", riprendendo forse una mania degli editori inglesi dei Notturni di Chopin, che quest'ultimo detestava. I *Notturni op.9* dell'edizione inglese divennero infatti "Murmures de la Seine", quelli dell'op.15 "Zéphirs" e sappiamo come spesso il grande pubblico richiedesse a gran voce il bis dei "Soupirs" durante i recital chopiniani.
Dei tre numeri dell'opera 9 il più fieldiano è senza dubbio il notissimo secondo, dall'indimenticabile melodia. A differenza degli altri due, questo non contiene una parte centrale ben definita, bensì l'esposizione e la riesposizione variata dell'idea principale inframmezzata da un motivo di transizione e seguita da una magica coda. Sappiamo che Chopin era solito suonare questo pezzo – che gli veniva di continuo richiesto – aggiungendo abbellimenti virtuosistici che ne variavano di continuo il fluire della linea melodica. Come molte altre pagine chopiniane, questo Notturno venne ben presto trascritto per vari ensemble strumentali (soprattutto per violino o violoncello e pianoforte) contribuendo alla eccessiva volgarizzazione ed eccesso di sentimentalismo che colpiranno molti luoghi della poetica del musicista polacco.
Il Notturno in Si bemolle minore op.9 n.1 è al confronto quasi ieratico, con la sua nobilissima melodia colma di tristezza. Nella parte centrale un secondo motivo cantabile fa da contrasto pur mantenendo la scansione di tempo originale: la melodia è questa volta espressa in ottave e risulta come depurata, immersa in un clima di contemplazione. La coda porta a un' inaspettata conclusione in Si bemolle maggiore.
L'ultimo *Notturno dell'opera 9* contiene una sezione centrale agitata che si contrappone alla leggerezza scherzosa e un poco malinconica delle parti laterali. Notevole dal punto di vista armonico è la coda, con una cadenza evocante sonorità lontane e misteriose.

Dodici Studi op.10

n.1 in Do maggiore – Allegro
n.2 in La minore – Allegro
n.3 in Mi maggiore – Lento ma non troppo
n.4 in Do diesis minore – Presto
n.5 in Sol bemolle maggiore – Vivace
n.6 in Mi bemolle minore – Andante
n.7 in Do maggiore – Vivace
n.8 in Fa maggiore – Allegro
n.9 in Fa minore – Allegro molto agitato
n.10 in La bemolle maggiore – Vivace assai
n.11 in Mi bemolle maggiore – Allegretto
n.12 in Do minore – Allegro con fuoco

Nel senso più restrittivo del termine, nello studio (o nell'esercizio) scritto per un qualsiasi strumento, compresa la voce, si espone una certa formula tecnica che viene ripetuta molte volte per consolidare un movimento della mano, la posizione dell'arco, esercitare l'emissione del fiato o l'intonazione e così via. Nel corso del tempo e a seconda della sensibilità dei musicisti che si dedicarono anche a questo genere, lo studio assunse caratteri molto diversi dalle caratteristiche di partenza, fino a diventare una pagina di musica autonoma, a volte ricca di contenuti espressivi. Veri e propri studi, forse tra i più celebri in assoluto perché sintesi tra intenti didattici e prodigiosa invenzione musicale, sono i *48 Preludi* e *Fughe* dei due libri del *Clavicembalo ben temperato* di Bach, ma nel corso della seconda metà del '700 è singolare il fatto che i tre più grandi compositori – Haydn, Mozart e Beethoven – non avessero degnato di attenzione un genere considerato evidentemente non necessario o estraneo alle vere ragioni dell'Arte. Con lo sviluppo della tecnica di fabbricazione dei pianoforti e con la fioritura delle generazioni di pianisti-compositori che tanto influenzeranno il giovane Chopin, lo studio diventa invece veicolo primario sia per l'insegnamento nei confronti di sempre più vaste schiere di allievi sia per esercitare i migliori tra questi ad affrontare le pagine più difficili da eseguire nei concerti pubblici. In ogni caso all'interno del significato del concetto di "tecnica" entravano a far parte non solo elementi legati alla meccanica del movimento delle dita, della mano, del polso, dell'avambraccio e del braccio ma anche spunti collegati a caratteristiche più propriamente espressive, dal tocco al fraseggio, al "carattere" dolce o impetuoso di una pagina musicale. Clementi, Hummel, Moscheles, Cramer furono tra coloro che scrissero alcune serie di studi tuttora molto apprezzati e in alcuni casi utilizzati dallo Chopin didatta.
L'apporto di Chopin nei confronti di questo genere (due raccolte di 12 studi ciascuna e un supplemento di tre numeri scritti nel 1840 per il Méthode di Moscheles e Fétis) è a dir poco strabiliante e rappresenta a tutti i livelli una conferma della estrema originalità della sua arte. Se i musicologi, esaminando le concordanze tra certe

figurazioni tecniche presenti in questi studi e i passaggi più perigliosi del repertorio concertistico del musicista, hanno chiarito come molti numeri abbiano avuto origine dalla necessità da parte dell'autore di consolidare la propria tecnica, nondimeno Chopin perviene qui al compimento di un'opera musicale autonoma, straordinaria sia per i contenuti espressivi sia per il grado di difficoltà e di ingegnosità, ben superiore a quello raggiunto non solamente dagli autori sopra citati ma anche da quelli ancora più agguerriti che contendevano a Chopin il primato pianistico nella Parigi degli anni '30. Le montagne di volumi compilati da Kalkbrenner, Herz, Czerny, innanzitutto, ma anche i pur pregevoli Studi di Thalberg, le pur sensazionali pagine scritte dal giovane Liszt non raggiungono certo la perfezione di questi capolavori. Non entreremo qui nel dettaglio riguardante la cronologia della creazione dei singoli numeri, problema eminentemente specialistico che ha peraltro appassionato gli addetti ai lavori come nel caso dei *24 Preludi* dell'opera 28. Difficile è però non addentrarsi nei dettagli di ogni singolo numero, sia per la bellezza incondizionata di ogni componente sia per il fatto che le due raccolte non presentano delle caratteristiche organiche e delle differenziazioni dal punto di vista generale: se una caratteristica va per forza indicata nel passaggio tra i *12 Studi* dell'opera 10 e i 12 dell'opera 25 questa è da ricercarsi nella ancora più perfetta fusione tra elementi tecnici e contenuto poetico. Nell'opera 25 vengono inoltre presi in considerazione alcuni aspetti di tecnica pianistica (i "salti", le terze, le seste e le ottave) che non erano stati oggetto di attenzione nella prima raccolta.

Gli *Studi op.10*, pubblicati nel 1833 con dedica a Franz Liszt, si aprono con un saggio tanto più straordinario quanto pensato secondo un'architettura già ampiamente consolidata dalla tradizione (modulazioni in arpeggi a partire dalla tonalità di base di Do maggiore) e che in ultima analisi si può far risalire a quella del primo Preludio del *Clavicembalo ben temperato* di Bach. Ancora una volta il solo ampliamento dell'elemento tecnico (l'estensione delle figure arpeggiate) non è sufficiente a giustificare il risultato artistico complessivo, che è del massimo livello, così come nel secondo studio, dedicato allo sviluppo della tecnica delle tre ultime dita della mano destra, alle quali sono affidate rapidissime scale cromatiche, l'espediente meccanico finisce per evocare sonorità fantastiche e irreali. Tra i numeri più famosi della raccolta, anche perché erroneamente correlati dai contemporanei a significati extra-musicali, il terzo studio è diventato popolarissimo per la melodia sulla quale è imperniato, mentre il dodicesimo, che sembra sia stato scritto durante le penose giornate del soggiorno a Stoccarda, città nella quale il musicista ebbe notizia del definitivo fallimento della rivolta di Varsavia contro i russi e della capitolazione della città, avvenuta l'8 settembre 1831, ha da sempre evocato la figura di uno Chopin "politico". Da qualsiasi angolazione li si consideri, questi Studi emanano comunque una luce tutta particolare: per le armonie avveniristiche del sesto e dell'undicesimo, la tragica veemenza del quarto, il patetismo del nono, il divertito gioco manuale del quinto (la mano destra sui soli tasti neri), del settimo e dell'ottavo, per la sfida difficilissima racchiusa nel decimo.

Fryderyk Chopin Zelazowa Wola (Varsavia), 1810 – Parigi, 1849

Variations brillantes sur le Rondeau favori de Ludovic de Hérold in Si bemolle maggiore op. 12

(Introduction. Allegro maestoso – Thême.Allegro moderato – Scherzo – Lento con anima – Scherzo vivace)

Tra le composizioni meno eseguite di Chopin si trova questo saggio di un genere di lavoro molto in voga all'epoca. Chopin non scrisse mai una vera e propria fantasia su motivi d'opera ma nell'op. 2 (le Variazioni su "Là ci darem la mano" per pianoforte e orchestra, pagina che contribuì in massimo grado a lanciare il giovane Frédéric) e in queste variazioni si avvicinò in parte al gusto contemporaneo proponendo delle variazioni monotematiche arricchite da interventi introduttivi e conclusivi di un certo respiro. Se si prende in esame anche la scarsa letteratura chopiniana dedicata ad altri strumenti oltre il pianoforte sarebbe necessario ricordare qui anche altri lavori, ancor meno eseguiti, come il *Duo per pianoforte e violoncello* su temi di *Robert le diable* di Meyerbeer, le *Variazioni per flauto e pianoforte* su un tema della *Cenerentola* di Rossini e la singola variazione portata come contributo all'*Hexameron*, il progetto voluto dalla Principessa Belgioioso per onorare la memoria di Bellini nel 1837.
Scritta su commissione nel 1833, per commemorare la morte di Halévy, l'opera 12 prende spunto dal tema del rondò "Je vends des scapulaires" tratto dall'opera *Ludovic*, che venne completata da Hérold e rappresentata a Parigi nel maggio di quell'anno. Come voleva la consuetudine, al tema viene fatta precedere un' introduzione brillante nella quale Chopin dispiega tutte le armi del suo considerevole arsenale pianistico. Piacevoli, ma nulla più, sono le quattro variazioni : la seconda è indicata come *Scherzo*, la terza è un *Lento* in Re bemolle maggiore di ampia cantabilità, la quarta un capriccioso *Scherzo vivace* che conclude in maniera virtuosistica il lavoro.

Trois nocturnes op. 15

n.1 in Fa maggiore – Andante cantabile - Con fuoco - Tempo I
n.2 in Fa diesis maggiore – Larghetto - Doppio movimento - Tempo I
n.3 in Sol minore – Lento

Nei *Notturni* dell'opera 15 - dedicati al musicista e pianista Ferdinand Hiller - è facilmente individuabile una forte contrapposizione tra le sezioni laterali e la parte centrale: nell'op.15 n.1 (1830-31) al canto dolcissimo del tema in Fa maggiore si contrappone un intermezzo agitato in Fa minore dove si ammira una scrittura pianistica efficacemente diretta allo sviluppo di un'intensa sonorità. Il successivo Notturno in Fa diesis maggiore, scritto nello stesso periodo, è ancora legato al modello fieldiano e a quello belcantistico di origine italiana ma con un'attenzione all'aspetto timbrico sottolineata dalla scelta inusuale della tonalità di Fa diesis maggiore; nel contesto tastieristico questa tonalità predispone a una posizione della mano adatta al raggiungimento di una particolare qualità di canto. Il terzo Notturno (1833) è il meno noto ma certo non meno interessante : un tema *languido e rubato* che si apre su un intervallo discendente di quinta è sostenuto da un basso ostinato che conferisce all'insieme un che di irreale; la seconda parte consiste in un corale (*a tempo, religioso*) che a propria volta si trasforma in una specie di enigmatica esclamazione più volte ripetuta.

Rondò in Mi bemolle maggiore op. 16

(Introduzione. Andante – Più mosso – Rondò. Allegro vivace)

Dei tre *Rondò per pianoforte* solo l'op.16 è quello che raggiunge un migliore equilibrio tra l'accattivante bellezza delle idee melodico - ritmiche, il gioco pianistico ovviamente brillante e certe soluzioni armoniche che portano il segno dell'originalità. Pubblicato nel 1833 e dedicato a un'allieva molto dotata e promettente, Carolyn Hartmann, che morirà prematuramente nel '34, il Rondò è preceduto da una Introduzione in Do minore che nel suo motivo di corale sembra richiamare certe atmosfere weberiane (il secondo movimento della *Sonata op.39*, o l'inizio del "Konzertstück" del 1821). Un passaggio successivo in Do bemolle maggiore presenta alla mano sinistra un accompagnamento accordale che è un curioso anticipo di un analogo passaggio del Preludio in Si bemolle maggiore che farà parte dell'op. 28. Una transizione di contenuto drammatico (Più mosso) porta alla comparsa del grazioso tema che costituisce il ritornello del Rondò (e qui il Belotti giustamente fa notare la sproporzione tra la composita intensità dell'Introduzione e l'innocuo contenuto di ciò che segue, cosa che avvalora l'ipotesi secondo la quale il Rondò fosse già stato scritto anni prima e la prima parte introduttiva aggiunta in vista della pubblicazione). Al tema principale si contrappone un accattivante *couplet* in La bemolle maggiore seguito da una transizione molto elaborata dal punto di vista pianistico. La ripresa del ritornello è più abbreviata rispetto alla esposizione ed è seguita ancora dal *couplet*, questa volta in Si bemolle maggiore e da un'ultima ripresa del ritornello seguita da un'ampia coda: qui le difficoltà pianistiche diventano più evidenti e richiedono una completa padronanza dello stile chopiniano brillante. Si ascoltano qui anticipazioni stilistiche di quanto verrà espresso di lì a poco nella più virtuosistica Polacca dell'opera 22.

Quatre mazurkas op. 17

n.1 in Si bemolle maggiore – Vivo e risoluto
n.2 in Mi minore – Lento ma non troppo
n.3 in La bemolle maggiore – Legato assai
n.4 in La minore – Lento ma non troppo

Le prime tre Mazurke dell'opera 17 vennero scritte tra il 1832 e il 1833 (anno in cui vennero pubblicate da Pleyel), la quarta risale come abbozzo al 1824. La Mazurka op.17 n. 4 è una delle più note e pare che il suo motivo principale sia stato suggerito al giovane

Chopin da una melodia cantata da un mendicante ebreo (taluni avanzano invece l'ipotesi di una melodia ascoltata durante una cerimonia di matrimonio tra due giovani ebrei durante una vacanza estiva a Szafarnia). Nella prima Mazurka notiamo il reiterarsi della scrittura per doppie note nell'enunciazione del tema cantabile, artificio spesso utilizzato da Chopin e che rende l'idea di un canto "collettivo". Un canto monodico caratterizza invece il bellissimo numero successivo, mentre della terza mazurka si ammira la raffinata ambiguità armonica.

Grande valse brillante in Mi bemolle maggiore op. 18

(Vivo)

La rapida espansione in tutta Europa del genere del valzer dovuta agli esempi di Lanner e di Strauss padre e la conoscenza che oggi possiamo avere di parte della letteratura pianistica fiorita in Polonia negli anni della giovinezza di Chopin ci permette di spiegare la presenza di pagine in forma di Valzer nel catalogo del compositore a partire già dal 1826. Dall'esame dei valzer scritti dalla Szymanowska, da Kurpinski e altri musicisti polacchi si è recentemente rilevata una peculiarità stilistica che tende a infondere al ritmo e al carattere della danza originale un qualcosa che è più correlabile al genere della Mazurka, ma se ciò giustifica il particolare sapore della manciata di valzer giovanili chopiniani, nulla fa intravedere lo sviluppo seguente che avviene a partire dalla fase parigina. Nei Valzer scritti tra il 1831 e il 1846 Chopin raggiunge ancora risultati di originalità estrema e non si esagera nel dire – anche guardando alla scarsa frequentazione odierna da parte dei grandi pianisti – che all'interno del repertorio chopiniano questo genere rimane ancora quello meno esplorato secondo criteri "moderni" – e quindi di più difficile definizione. In queste pagine si ravvisa un lato della personalità dell'autore che si vorrebbe forse minimizzare, né esistono esempi di Valzer appartenenti all'ultima fase creativa, soggetti quindi a particolari approfondimenti armonici e contrappuntistici. Si è detto che i Valzer di Chopin inaugurano di diritto quel genere di *Musique de Salon* che avrà tanta fortuna nel corso del diciannovesimo secolo e che costituirà il piatto forte della produzione dei numerosissimi epigoni del compositore. In effetti le dediche chopiniane dei valzer ci riportano a tutto un mondo di salotti aristocratici (ma anche alto-borghesi) che pullulavano nella Parigi degli anni'30 e '40 e ancora una volta Robert Schumann aveva visto giusto nel dichiarare il lato aristocratico dei più famosi saggi chopiniani in questo campo, parlando ad esempio per l'opera 42 di una danza che poteva essere ballata solo da Contesse. Si potrebbe anche guardare al Valzer come l'unico genere in cui Chopin riversò ancora per qualche anno quella componente di brillante virtuosismo che aveva caratterizzato i suoi cavalli di battaglia giovanili. Ciò è facilmente verificabili nei "grandi valzer brillanti" come l'op.18, pubblicato nel '34 ma scritto nel 1831 a Vienna anche se difficilmente catalogabile come "valzer viennese". L'incipit rimasto famoso per le note ribattute è una specie di sigla che caratterizza questa pagina così estroversa ed estremamente ricca dal punto di vista tematico (almeno sette sono le idee che vengono rappresentate attraverso la successione di numeri chiusi). Tuttavia molti sono gli spunti tratti da opere precedenti di Weber e Schubert per parlare qui di grande originalità, e molti commentatori hanno tutto sommato concluso che l'op.18 ha avuto un successo superiore al suo reale valore nel contesto del catalogo chopiniano.

Bolero in Do maggiore/La minore op. 19

(Introduction. Allegro molto – Più lento – Allegro vivace)

Si è spesso fatto notare come i generi musicali "stranieri" siano stati affrontati da Chopin senza un vero e proprio rispetto della forma originale: i valzer hanno poco di che spartire con gli esempi austriaci, la Barcarola non ha quasi nulla di veneziano, la Tarantella è la meno napoletana delle numerosissime danze scritte dai musicisti in epoca romantica. In realtà è facile rispondere a queste osservazioni notando come la straordinaria personalità del musicista abbia assorbito certi spunti esterni e li abbia interiorizzati a tal punto da creare delle forme artisticamente nuove e originali. Anche questo isolato Bolero scritto nel 1833 e pubblicato l'anno successivo ritiene quel tanto del ritmo ternario di polacca da risultare tutto sommato poco credibile nelle sue allusioni al folclore iberico. Del tutto convincente è invece l'impostazione concertistica del pezzo che, pur nelle limitate proporzioni, prevede una brillante Introduzione (Allegro molto. Più lento) e un episodio cantabile centrale di notevole eleganza. L'Introduzione ha ovviamente lo scopo di presentare degnamente il vero e proprio tema principale (Allegro vivace), dalla metrica che in realtà si confonde con quella della Polacca. Il Bolero venne dedicato a una allieva di Chopin, la contessa de Flahault, che più tardi andrà in sposa a tale Lord Shelburne e nella nuova veste di moglie di un Lord inglese incontrerà nuovamente il Maestro nel 1848 a Londra, dove Chopin, minato dalla malattia, era apparso ancora nelle vesti di concertista. Ancora una volta l'editore inglese dell'op.19 pensò bene di affibbiare al Bolero il titolo di "Souvenir d'Andalousie".

Scherzo in Si minore op. 20

(Presto con fuoco – Molto più lento – Tempo I)

La presentazione della raccolta integrale dei quattro scherzi chopiniani impone alcune considerazioni formali sulle caratteristiche che accomunano opere per altri versi molto differenti. L'impianto di base degli Scherzi è praticamente identico in tutti i casi ed è mutuato dall'antico tempo di Minuetto in 3/4 presente nella Sonata e nella Sinfonia dell'epoca classica (lo schema A-B-A con il Trio centrale). Anche negli Scherzi di Chopin esiste una parte centrale che ha caratteri più o meno marcati di intermezzo, di momento di raccoglimento tra i movimenti laterali, sempre estremamente rapidi. Solo nel caso dell'opera 39 lo schema tripartito subisce una trasformazione che porta a un vero e proprio bitematismo: la sezione centrale esiste ancora, molto ridotta, ma in compenso le parti laterali sono intercalate da un bellissimo motivo di corale. In tutti e quattro i casi viene rispettata l'alternanza maggiore/minore tra la tonalità iniziale e quella della parte centrale. L'epoca di composizione del primo Scherzo chopiniano ci riporta al periodo di transizione vissuto tra Varsavia, Vienna e Parigi e soprattutto alla reazione emotiva nei

confronti della notizia dell'insurrezione polacca del novembre del '30. Lo Scherzo venne infatti abbozzato a Vienna tra il 1830 e il 1831 e poi completato a Parigi nel '32 ma pubblicato solamente nel 1835. Il curioso titolo di "Banchetto infernale" che l'editore inglese dello Scherzo volle a tutti i costi assegnare a questo capolavoro è giustificato in parte dall'effetto sbalorditivo che le aspre dissonanze racchiuse in quest'opera dovettero provocare sugli ascoltatori più abituati ai deliziosi arabeschi strumentali del pianoforte dell'epoca. Già dai primi due accordi in *fortissimo* Chopin dipinge i tratti foschi e drammatici dell'opera e allo stesso tempo espone le proprie rivoluzionarie idee innovatrici. Nella sezione centrale dello Scherzo (*Molto più lento*) una cantilena dolcissima tratta da una melodia natalizia polacca ha il significato di una struggente reminiscenza della terra natale. La ripresa del tema principale è ancora più bruciante, perché i due perentori accordi di apertura vengono riproposti inaspettatamente quasi in sovrapposizione all'ondeggiare degli ultimi echi della cantilena. Lo Scherzo è completato da una tempestosa Coda (*Risoluto e sempre più animato*) che termina a sua volta in una vertiginosa scala cromatica ascendente dopo avere citato ancora gli accordi di apertura in una combinazione (ripetuta nove volte!) particolarmente audace dal punto di vista armonico.

Ballade n.1 in Sol minore op. 23

(Lento – Moderato – Meno mosso – Presto con fuoco)

Nella forma della Ballata per pianoforte, assolutamente inedita prima di Chopin, il musicista sembra trovare il terreno ideale per organizzare diversi elementi tematici con un insuperabile senso delle proporzioni e un infallibile istinto narrativo. Non bisogna però concludere che questo genere così congeniale al grande musicista abbia richiesto dei tempi di composizione riconducibili a quelli tipici di una riuscita improvvisazione: Chopin impiegò ben quattro anni a tessere il filo narrativo della prima ballata. Tre anni durò poi la gestazione della seconda, mentre la terza e la quarta si avvalsero sicuramente delle esperienze precedenti e richiesero dei tempi di messa a punto decisamente più brevi.
Nonostante l'idiosincrasia di Chopin per la musica a programma, le quattro Ballate rappresentano il genere che più di diritto può essere ricondotto all'idea di una fonte d'ispirazione letteraria. Le allusioni di Schumann, che citò il possibile programma che stava alla base della terza ballata, pesarono molto su tutta la critica ottocentesca, che avanzò paragoni a volte estremamente puntuali tra le Ballate di Chopin e le Romanze e Ballate (1822) del poeta nazionale polacco Adam Mickiewicz, che da Chopin era molto ammirato.
La prima famosissima Ballata in Sol minore, iniziata nel 1831 a Vienna, terminata nel 1835 a Parigi e pubblicata l'anno successivo, presenta già in maniera chiara questo dualismo tra ferrea costruzione formale (una struttura che viene appieno chiarita con gli strumenti analitici propri della moderna musicologia) e capacità di sostenere una tensione narrativa senza cedimenti. Oltre a questo, il miracolo di un' invenzione pianistica assolutamente originale diventa infine un motivo di ulteriore ammirazione nei confronti del prodotto di un genio appena ventunenne. La Ballata si apre con una Introduzione di sette misure (*Lento*), quasi una declamazione all'unisono, che termina su un accordo arpeggiato particolarmente dissonante (e in passato talvolta "corretto" come se si trattasse di un errore !). Il tema principale (*Moderato*) ha il carattere di un valzer malinconico che presto genera una notevole inquietudine e porta dopo un drammatico passaggio di transizione all'esposizione di una nuova idea più melodiosa (*Meno mosso, sotto voce*). Si tratta di una breve parentesi che attraverso una famosissima perorazione conduce alla fantastica terza idea in La maggiore, uno dei luoghi chopiniani dove l'accumulo delle emozioni diventa incontenibile espressione di canto. Un bellissimo e virtuosistico passaggio di transizione (*animato*) conduce verso la ripresa del secondo tema, che a propria volta procede senza indugi verso la breve ricomparsa del primo e la drammatica coda nella tonalità di base *(Presto con fuoco)*.

Quatre mazurkas op. 24

n. 1 in Sol minore - Lento
n. 2 in Do maggiore - Allegro non troppo
n. 3 in La bemolle maggiore - Moderato con anima
n. 4 in Si bemolle minore - Moderato

Scritte tra il '34 e il '35, le Mazurke op.24 vennero pubblicate l'anno successivo. Nella prima è evidente il modello apparentemente semplicissimo di un motivo popolare zigano e nel Trio si assiste ancora una volta al raddoppio del canto per terze. Chopin utilizza espressamente per l'ultima volta l'indicazione di *rubato* nell'incipit del tema principale: si tratta di un'annotazione che scomparirà ma che dovrà essere tenuta mentalmente in conto per l'interpretazione di tutta l'opera sua, anche perché, come scrisse acutamente Liszt, il termine in sé "non insegnava nulla a chi sapeva, non diceva nulla a chi non sapeva, non comprendeva, non sentiva. Singolare è la seconda Mazurka per quella sua introduzione (e chiusura) che ricorda le cosiddette "quinte vuote di bordone", per l'ambiguità armonica del tema principale e per il bellissimo canto trasferito dalla mano destra alla sinistra nel Trio. La terza si segnala per un procedimento di accelerazione del movimento nelle ultime misure, che sfrutta una figurazione della chiusa del tema principale: si tratta di un espediente che più tardi verrà sfruttato nel Valzer op. 34 n. 1 e op. 64 n. 3. Su questa Mazurka A. Mereaux scrisse una Fantasia variata con un *Finale alla Barcarolle* (op. 45) di estrema difficoltà che venne inserito in un *Album des pianistes* edito da Schlesinger. L'Album contiene tra le altre cose anche i tre Valzer op. 34 di Chopin. Il quarto numero dell'op. 24 è particolarmente notevole per la grande varietà di atteggiamenti armonici e ritmici: le figurazioni puntate nel tema principale, il primo episodio all'unisono nel Trio, la cui esecuzione spaventava tutti gli allievi di Chopin, che esigeva una qualità di attacco praticamente irrealizzabile, la coda fortemente espressiva, quasi parlata.

Doux études op.25

n. 1 in La bemolle maggiore – Allegro sostenuto
n. 2 in Fa minore – Presto
n. 3 in Fa maggiore – Allegro
n. 4 in La minore – Agitato

n. 5 in Mi minore – Vivace. Più lento.Tempo I
n. 6 in Sol diesis minore – Allegro
n. 7 in Do diesis minore - Lento
n. 8 in Re bemolle maggiore – Vivace
n. 9 in Sol bemolle maggiore – Assai allegro
n.10 in Si minore – Allegro con fuoco. Lento.Tempo I
n.11 in La minore – Lento. Allegro con brio
n.12 in Do minore – Molto allegro con fuoco

Nell'opera 25 il lato propriamente tecnico è dissimulato in maniera ancora più straordinaria rispetto agli studi op. 10 e va a toccare soprattutto problemi di timbrica e di concezione esecutiva generale. In quest'ultimo caso particolarmente ardui risultano gli ultimi tre studi, pensati in base a una scala di sonorità che sembra contraddire il debole volume di suono solitamente notato dai contemporanei nelle esecuzioni pubbliche chopiniane. Al contrario il primo studio, che presenta una melodia in rilievo sopra una delicatissima filigrana di arpeggi eseguiti da ambo le mani, veniva suonato dall'autore producendo "...una specie di ondeggiare armonico, leggero e immateriale" come ricorda Schumann. Particolarmente amato da Chopin, il secondo studio presenta un problema di sovrapposizione ritmica dal quale esce come per incanto una malinconica e sinuosa melodia ("sognante e leggera come il canto di un bambino nel sonno" di nuovo secondo la poetica descrizione di Schumann, che ascoltò anche questa pagina dalle mani dello stesso Chopin, a Lipsia). Preziose raffinatezze armoniche e timbriche sono racchiuse nel quinto studio in Mi minore : nelle parti laterali il problema tecnico delle acciaccature sugli accordi porta in primo piano una malinconica melodia, mentre la parte centrale, scritta secondo una tecnica assai cara a Thalberg e a Liszt, mette in luce un disegno melodico tanto semplice quanto affascinante. Ancora tra i preferiti dal musicista, il sesto studio dell'op. 25 è un difficile esercizio in doppie terze. Dalla risoluzione di tutti i problemi "meccanici" relativi a un luogo fondamentale della tecnica pianistica scaturiscono anche qui sonorità inaspettate, effetti irreali dovuti alla velocità, tensioni espressive insospettabili. Eppure in questo esempio di musica estremamente "oggettiva" alcuni commentatori ottocenteschi erano riusciti persino a individuare una illustrazione del "viaggio del deportato polacco in Siberia". Il settimo studio allarga il concetto di esercizio tecnico a un più ampio saggio di stile elegiaco nel quale vengono accostati diversi spunti melodici nei vari registri della tastiera. L'immaginazione dei romantici affibbiò al nono studio il titolo di "farfalla" e all'undicesimo quello di "vento d'inverno": in quest'ultimo converrà invece notare come tutte le risorse dello strumento vengano utilizzate per porre in risalto il significato appassionato ed eroico del tema di otto note che risuona lugubremente dall'inizio alla fine.
Straordinario esempio di amplificazione drammatica di un passaggio pianistico di per sé interessante solo dal punto di vista strettamente tecnico, il dodicesimo studio conclude in maniera davvero trionfale questa magistrale raccolta.

venerdì 19 febbraio 2010 ore 17.30

Chopin e il suo tempo

Deux polonaises op. 26
Pianoforte **Piero Gatto**

Deux nocturnes op. 27
Pianoforte **Anna Kravcthenko**

Vingt-quatre préludes op. 28
Pianoforte **Roberto Cominati**

Impromptu in La bemolle maggiore op. 29
Pianoforte **André Gallo**

Quatre mazurkas op. 30
Pianoforte **Mi Yeon I**

Scherzo in Si bemolle minore/Re bemolle maggiore op. 31
Pianoforte **Ben Schoeman**

Fryderyk Chopin Zelazowa Wola (Varsavia), 1810 – Parigi, 1849

Deux polonaises op. 26

n.1 in Do diesis minore – Allegro appassionato
n.2 in Mi bemolle minore – Maestoso

La definizione di "pianista politico" voluta dal musicologo Wilhelm von Lenz nei confronti di Chopin richiama in sintesi l'atteggiamento attraverso il quale l'ottocento aveva considerato i comparti della produzione del musicista più legati alla terra natale, quello della Polacche e quello delle Mazurke. Nel primo caso si volle innanzitutto vedere nelle composizioni di Chopin la celebrazione dei fasti di una nazione ancora libera dal giogo straniero, cogliendo in un certo senso nel giusto poiché le Polacche del musicista non sono tanto correlabili alla danza in voga ancora ai tempi di Beethoven, Weber e Hummel, intesa in senso piuttosto salottiero, bensì ai numerosissimi esempi che nascevano da una antica tradizione coltivata proprio in Polonia. Le prime Polacche giovanili senza numero d'opera - raramente riproposte oggi dai concertisti - erano state infatti scritte da Chopin sotto l'influenza di lavori analoghi appartenenti alla tradizione musicale colta del proprio paese (le Polacche di Oginski innanzitutto, ma anche quelle di Karol Kurpinski, che iniziò a scriverne nel 1812 e proseguì fino al 1858, quando Chopin era morto da quasi dieci anni). Con le due prime Polacche regolarmente pubblicate col numero d'opera 26 (nel 1836 a Parigi, presso Schlesinger) si assiste a un cambiamento di prospettiva notevolissimo, attraverso il quale viene amplificata la componente eroica e a volte tragica della danza, con accenti quasi aggressivi, insoliti in Chopin, che giustificherebbero lo spirito patriottico di rivolta sottolineato da sempre nei riguardi di questi lavori. La Polacca in Do diesis minore op.26 n.1 - caratterizzata nella sua idea principale da un focoso ritmo puntato seguito da perentori accordi - non rinuncia peraltro nella sezione centrale (*Meno mosso* in Re bemolle maggiore) al richiamo a una cantabilità dolcissima che è ottenuta per mezzo di una scrittura pianistica molto raffinata e affatto nuova. Di colore ancora più cupo (ma anche in questo caso rischiarato da un Trio in Si maggiore) è la successiva Polacca in Mi bemolle minore, aperta da un inquietante interrogativo all'unisono ripetuto più volte e sfociante in una drammatica perorazione sostenuta da un ritmo marziale.

Deux nocturnes op. 27

n.1 in Do diesis minore – Larghetto - Più mosso - Tempo I
n.2 in Re bemolle maggiore – Lento sostenuto

Già con il primo dei due Notturni dell'opera 27, composti nel 1835, Chopin si allontana decisamente dagli esempi di Field: la cantilena accompagnata dai larghi arpeggi della

mano sinistra potrebbe ancora evocare i modelli precedenti, ma nella sezione centrale (*Più mosso*) un nuovo tema in ottave innalza il discorso verso toni drammatici del tutto inattesi. Il frenetico accompagnamento di terzine al basso raggiunge livelli di esaltazione massima fino al punto in cui una nuova figurazione accordale sembra evocare quasi il ritmo di un valzer: la tensione estrema del discorso si rompe su un recitativo declamato che riporta alla luce il tema di apertura del Notturno. La gravità della tonalità di Do diesis minore è come trasfigurata nella bellissima Coda in modo maggiore, conclusa da un vasto e sonoro arpeggio. Il secondo numero dell'op.27 potrebbe contendere al Notturno op.9 n.2 un primato relativo alla bellezza della linea melodica, qui arricchita dai melodiosi arpeggi di accompagnamento e dalle sempre cangianti iridescenze armoniche. Queste qualità ne fanno sicuramente uno dei "bis" chopiniani maggiormente frequentati dai pianisti.

Vingt –quatre préludes op. 28

"...Rovine, penne d'aquila, tutto disposto selvaggiamente e alla rinfusa...". Le parole di Robert Schumann, ancora una volta acutissimo recensore della musica contemporanea, e quindi del fascicolo dei 24 Preludi pubblicati da Chopin nel giugno 1839 a Parigi come op.28, hanno condizionato il giudizio storico - e di conseguenza l'atteggiamento dell'interprete e dell'ascoltatore - nei confronti di uno dei momenti più intimamente personali della poetica chopiniana.
I Preludi di Chopin sono stati infatti tradizionalmente considerati come un insieme di meravigliosi fogli d'album, alcuni teneri e gioiosi, altri disperati o addirittura malati, repellenti ("Il fascicolo contiene pure qualcosa di ammalato, di febbrile, di repulsivo", scrive ancora Schumann, "Cerchi ciascuno ciò che lo può allietare, e soltanto il filisteo rimanga lontano"). Quasi un invito, dunque, a negare o a non ricercare un' unitarietà stilistica che pure nel caso dei Preludi è apparsa più chiara nel corso delle successive ricerche musicologiche. Ecco allora nell'interpretazione della raccolta si è sottolineata a volte l'alternanza dei modi maggiore e minore, oppure la presenza di un tempo veloce spesso seguito da uno lento. Con la razionalizzazione delle moderne letture di quest'opera davvero enigmatica si tenta in sostanza di esorcizzare un problema interpretativo tra i più ardui della letteratura romantica per pianoforte, e si allontana per sempre il ricorso a immagini e sensazioni che si concretizzavano nel secolo scorso in una serie di titoli apocrifi piuttosto ridicoli (*Sur une tombe, Désir de jeune fille , Elle m'a dit: je t'aime...*) ancora citati e riportati con le modifiche personali da un grande pianista come Cortot durante i suoi ultimi corsi di perfezionamento del secondo dopoguerra.
La composizione dei ventiquattro Preludi non è riconducibile a uno schema cronologico ordinato (altro motivo per una possibile, nuova ricerca interpretativa) e numerosissimi saggi sono stati pubblicati a questo proposito per individuare l'esatto ordine di composizione dei ventiquattro pezzi. Di seguito riportiamo per ogni numero un breve commento e una possibile ipotesi cronologica per quanto riguarda il periodo di composizione, tranne che nei numerosi casi nei quali non è possibile indicare una data più precisa rispetto a un generico momento del triennio 1836-38 è :

N.1 - tonalità: Do maggiore - Agitato - gennaio 1839.
La tonalità di base non viene affermata perentoriamente, come nel caso del primo studio dell'opera 10, bensì espressa attraverso una dinamica anticonvenzionale e il ricorso a una progressione armonica che conferisce una spaziosità imprevista a questa pagina di ridotte dimensioni.
N.2 - tonalità: La minore - Lento - novembre/dicembre 1838, a Maiorca.
Una melodia semplice della mano destra risuona su un greve accompagnamento di note doppie, armonicamente assai dissonante, che anticipa addirittura i modi bartokiani. La tonalità di La minore viene affermata solamente alla quindicesima battuta, in una pagina che di misure ne contiene appena ventitrè.
N.3 - tonalità: Sol maggiore - Vivace
Caratterizzato da un veloce accompagnamento della mano sinistra in sedicesimi, questo preludio viene ad assumere quasi un carattere di studio. Non a caso ha un antecedente nello studio op.15 n.18 di Hiller, che sicuramente Chopin conosceva.
N.4 - tonalità: Mi minore - Largo - novembre/dicembre 1838, a Maiorca.
Cortot paragonava l'atmosfera di questa pagina a quella dell'Arioso dalla Sonata op.110 di Beethoven. Il cantabile, elegiaco motivo della mano destra è accompagnato da una serie di accordi che introducono una voce parallela da evidenziare con una leggera enfasi.
N.5 - tonalità: Re maggiore - Molto Allegro
Un disegno composto, di non facile esecuzione, dal quale scaturisce a tratti un frammento melodico.
N.6 - tonalità: Si minore - Lento assai
Cantabile per la mano sinistra, quasi violoncello. La destra ripete insistentemente un Si. È, con il n.15, il preludio candidato all'identificazione con l'accenno alla famosa "goccia d'acqua" citata da George Sand.
N.7 - tonalità: La maggiore - Andantino - 1836.
Uno dei pezzi più brevi di tutta la letteratura pianistica, delizioso connubio tra mazurka e canto popolare.
N.8 - tonalità: Fa diesis minore - Molto agitato
W. Kaempfer sottolinea l'aspetto fosco e notturno di questo preludio, quasi in linea con il clima terrificante di certi racconti di Poe. Dal punto di vista tecnico notiamo un disegno per la mano destra di scomoda esecuzione, con il canto affidato al pollice.
N.9 - tonalità: Mi minore - Largo
Un maestoso motivo di marcia invoca grandi masse accordali su un cadenzato accompagnamento della mano sinistra.
N.10 - tonalità: Do diesis minore - Allegro molto - novembre/dicembre 1838, a Maiorca.
Una frase discendente ripetuta quattro volte che richiede una notevole scioltezza nella definizione delle rapide terzine.
N.11 - tonalità: Si maggiore - Vivace
Una leggerissima melodia cantata al registro acuto e arricchita in doppie note secondo un procedimento che ritroveremo nel terzo Improvviso e nella Barcarola.
N.12 - tonalità: Sol diesis minore - Presto
Uno dei preludi tecnicamente più difficili per la combinazione di accordi e note ribattute.

N.13 - tonalità: Fa diesis maggiore – Lento. Più lento. Tempo I
È un vero e proprio Notturno, con un cantabile sotto forma di accordi per la mano destra e un accompagnamento fluttuante della sinistra. Nella parte centrale si richiede una sapiente differenziazione dell'intreccio di voci.
N.14 - tonalità: Mi bemolle minore - Allegro
Ha un carattere di studio simile - per le configurazioni all'unisono - al finale della seconda Sonata op.35.
N.15 - tonalità: Re bemolle maggiore - Sostenuto -
Di forma tripartita, con le parti esterne assai cantabili e una sezione centrale che contiene un drammatico crescendo.
N.16 - tonalità: Si bemolle minore - Presto con fuoco
Sei accordi perentoriamente declamati introducono una sorta di moto perpetuo di difficilissima esecuzione. La mancanza di pause e la concisione ritmica ne fanno uno dei più temibili punti di riferimento del pianismo chopiniano.
N.17 - tonalità: La bemolle maggiore - Allegretto - 1836.
Ha come il carattere di una Romanza senza parole. Contiene alcune interessantissime modulazioni (mis.18-33) e un magico effetto di pedale su un la bemolle al basso nella parte conclusiva.
N.18 - tonalità: fa minore - Molto Allegro
Stile declamatorio e veloci passaggi all'unisono per una pagina che ha il carattere di una improvvisazione.
N.19 - tonalità: Mi bemolle maggiore - Vivace
Molto difficile, presenta arpeggi spezzati estesi per ambo le mani, con la melodia affidata alla regione acuta.
N.20 - tonalità: Do minore - Largo
Solenne, estremamente conciso, quasi una marcia funebre scritta "in stile antico". Si potrebbe avanzare un paragone non banale con la *Marcia funebre del Sig. Maestro Contrapunto* di Mozart. La tradizione ottocentesca vi vedeva invece un contenuto patriottico, legato alla sofferenza del popolo polacco sotto la dominazione straniera.
N.21 - tonalità: Si bemolle maggiore - Cantabile.
Geniale studio sulle doppie note legate per la mano sinistra.
N.22 - tonalità: Sol minore - Molto agitato
Impetuoso, pone l'accento sulle ottave staccate della mano sinistra.
N.23 - tonalità: Fa maggiore - Moderato.
Il significato armonico e melodico di questo preludio scaturisce dagli incessanti arpeggi della mano destra, con un procedimento che viene amplificato in chiave virtuosistica nell'ottavo studio dell'op.10. Al termine, una enigmatica cadenza sulla settima di dominante di fa maggiore sembra lasciare in sospeso il discorso.
N.24 - tonalità:Re minore - Allegro appassionato
Passionale, drammatico, di difficile esecuzione per le faticose figurazioni della mano sinistra e gli incisi della destra, da eseguire con la massima forza e con un senso di eroica declamazione. Il Re grave finale, ribattuto due volte, richiama in vibrazione l'intera cordiera dello strumento, con un irripetibile effetto sonoro.

Impromptu in La bemolle maggiore op. 29

(Allegro assai quasi presto)

Chopin pubblicò in vita tre opere (29, 36, 51) con il titolo di Impromptu; la Fantasia-Improvviso in Do diesis minore, pagina amatissima dal pubblico, venne invece pubblicata postuma nel 1855 da Fontana. Il genere dell'Improvviso per pianoforte – non quello nato come fantasia su temi altrui, come nel caso di molti lavori di Czerny e Kalkbrenner – era stato portato alla celebrità da Schubert e coltivato da altri pianisti-compositori come Tomasek, Vorisek, Kessler e Moscheles ed era nato con l'evidente proposito di fissare sul pentagramma un'idea generata da una ispirazione repentina. Se il carattere melodico del primo Improvviso chopiniano e della Fantasia-Improvviso ricalcano questo tipo di impostazione, è certo che la sapiente costruzione formale dei più importanti lavori del genere (il secondo e terzo numero) denota ancora una volta come in Chopin il genere musicale venga presto a perdere ogni significato originale per divenire una sorta di contenitore di strutture espressivamente e formalmente più complesse. In tutti e quattro i casi è seguito uno schema tripartito di esposizione senza sviluppo, episodio centrale e ripresa, ma nel secondo e terzo Improvviso vengono aggiunti altri elementi che arricchiscono l'impianto originale.
L'Improvviso in La bemolle maggiore risale al 1837 e venne pubblicato a Vienna e a Parigi nello stesso anno. Già Schumann ne ammirava la delicata filigrana melodica esposta sul turbinoso accompagnamento della mano sinistra e i contemporanei non erano certamente rimasti insensibili al patetismo della sezione centrale in Fa minore. Si tratta in tutti i casi di un piccolo capolavoro di *musique de salon* dove non si notano particolari conflitti, e dove lo stesso significato espressivo sembra scaturire dal peculiare disegno pianistico.

Quatre mazurkas op. 30

n. 1 in Do minore – Allegro non tanto
n. 2 in Si minore – Allegretto
n. 3 in Re bemolle maggiore – Allegro non troppo
n. 4 in Do diesis minore – Allegretto

Le mazurke dell'op.30 vennero composte tra il 1836 e il 1837, anno in cui comparve la prima edizione londinese, seguita da quella francese e tedesca. L'opera, dedicata alla Principessa del Württemberg, allieva del compositore, accosta quattro danze senza un particolare nesso tonale: alla prima mazurka in Do minore, velata di una dolce malinconia, succede una più spigliata danza in Si minore e una grande pagina in Re bemolle maggiore dal carattere quasi di *polonaise*, preceduta da una squillante introduzione. Ma il momento più importante della raccolta è rappresentato dall'ultima vasta mazurka in Do diesis minore, preceduta da una sommessa introduzione, fondata su una preziosa idea dall'inconfondibile accento nazionalistico, e impreziosita da una bellissima seconda idea in Si maggiore che diventa via via sempre più incalzante fino a esplodere in una infiammata perorazione.

Scherzo n. 2 in Si bemolle minore op. 31

(Presto)

L'estrema popolarità dello Scherzo in Si bemolle minore, composto nel 1837 e pubblicato a Parigi e a Londra nello stesso anno, è dovuta senz'altro all'incisività dei suoi temi bellissimi ma il carattere euforico e gioioso di questa pagina, che parrebbe contraddire la tonalità minore d'impianto, è rapportabile al momento di particolare serenità vissuto dal compositore e al raggiungimento del più grande successo presso la società parigina dell'epoca. Elementi di novità - come del resto accadeva in tutte le composizioni pubblicate da Chopin in quegli anni - venivano ritrovate comunque anche nel secondo Scherzo da Robert Schumann: "... nel suo carattere appassionato ricorda già di più il suo predecessore: resta però sempre un pezzo avvincente all'estremo, da paragonare non inopportunamente a una poesia di Lord Byron, così tenero, così ardito, così pieno d'amore come di disprezzo." Come spesso accade nella produzione chopiniana, le opere che raggiungono più direttamente il gusto del pubblico sono anche quelle nelle quali la moderna musicologia ha ritrovato elementi di estremo interesse per l'analisi formale. Il fatto che il famoso inciso di quattro note di apertura rappresenti una sorta di cellula ricorrente nella apparentemente eterogenea tematica dei vari episodi - elemento che non può essere certo individuato in base al semplice ascolto, bensì tramite un attento esame dello spartito - trova conferma indiretta in un noto episodio legato alle consuetudini dello Chopin didatta. È ancora il von Lenz a riportare la continua insoddisfazione di Chopin quando ascoltava l'incipit del secondo Scherzo interpretato dai propri allievi: le quattro note dovevano comunicare un sottinteso interrogativo, "cadere" in modo perfettamente sincrono, con l'esatto peso sonoro e tuttavia sottovoce come è indicato sulla pagina stampata; insomma dovevano essere eseguite in modo tale da porre in risalto il fatto che erano "la chiave di tutto il pezzo".

Maratona Chopin

In collaborazione con l'Accademia Pianistica Internazionale di Imola "Incontri col maestro"

Sabato 20 febbraio ore 14.00

Deux nocturnes op. 32 - Pianoforte **Shizuka Salvemini**

Quatre mazurkas op. 33 - Pianoforte **Ilaria Loatelli**

Trois valses brillantes op. 34 - Pianoforte **Alessandro Taverna**

Sonata in Si bemolle minore op. 35 - Pianoforte **Anna Kravtchenko**

Impromptu in Fa diesis maggiore op. 36 - Pianoforte **Ben Schoeman**

Deux nocturnes op. 37 - Pianoforte **Yasuhiko Imanishi**

Ballade in Fa maggiore/La minore op. 38 - Pianoforte **Marco Grilli**

Scherzo in Do diesis minore op. 39 - Pianoforte **Chiara Opalio**

Deux polonaises op.40 - Pianoforte **Ben Schoeman**

Quatre mazurkas op. 41 - Pianoforte **André Gallo**

Grande valse in La bemolle maggiore op. 42 - Pianoforte **Mi Yeon I**

Tarantelle in La bemolle maggiore op.43 - Pianoforte **Shizuka Salvemini**

Sabato 20 febbraio ore 16.00

Polonaise in Fa diesis minore op. 44 - Pianoforte **Yasuhiko Imanishi**

Prélude in Do diesis minore op. 45 - Pianoforte **Yingjia Xue**

Allegro de concert op. 46 - Pianoforte **Gianni Bicchierini**

Troisième ballade op. 47 - Pianoforte **Anna Fedorova**

Deux nocturnes op 48 - Pianoforte **Beatrice Magnani**

Fantaisie op. 49 - Pianoforte **Anna Fedorova**

Trois mazurkas op. 50 - Pianoforte **Chiara Opalio**

Troisième impromptu op. 51 - Pianoforte **Ben Schoeman**

Quatrième ballade in Fa minore op. 52 - Pianoforte **Marco Grilli**

Polonaise in La bemolle maggiore op.53 - Pianoforte **Alexia Mouzá**

Scherzo in Mi maggiore op. 54 - Pianoforte **Alessandro Taverna**

Sabato 20 febbraio ore 18.30

Deux nocturnes op. 55 - Pianoforte **Chiara Opalio**

Trois mazurkas op. 56 - Pianoforte **Yingjia Xue**

Berceuse in Re bemolle maggiore op. 57 - Pianoforte **Shizuka Salvemini**

Sonata in Si minore op. 58 - Pianoforte **Alessandro Taverna**

Trois mazurkas op. 59 - Pianoforte **Yingjia Xue**

Barcarolle in Fa diesis maggiore op. 60 - Pianoforte **Mi Yeon I**

Polonaise - Fantaisie in La bemolle magg. op. 61 - Pianoforte **Yasuhiko Imanis**

Deux nocturnes op. 62 - Pianoforte **Alessandro Taverna**

*Trois mazurka*s op. 63 - Pianoforte **Ilaria Loatelli**

Trois valses op. 64 - Pianoforte **Anna Fedorova**

Sabato 20 febbraio ore 21.00

Concerto per pianoforte e orchestra n. 2 in Fa minore op. 21
Pianoforte **Ivo Pogorelich**

Concerto per pianoforte e orchestra n. 1 in Mi Minore op.11
Pianoforte **Benedetto Lupo**

Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi

Direttore **Xian Zhang**

Fryderyk Chopin Zelazowa Wola (Varsavia), 1810 – Parigi, 1849

Deux nocturnes op. 32

n.1 in Si maggiore – Andante sostenuto
n.2 in La bemolle maggiore – Lento. Appassionato

I due *Notturni dell'opera 32* vennero pubblicati nel 1837 contemporaneamente a Lipsia, Parigi e Londra, attirando in qualche caso gli inopportuni sottotitoli di "Il lamento" e "La consolazione", imposti dagli editori sempre in cerca di nuovi spunti di attrattività commerciale. La cantabilità di stampo italiano (o le influenze dei notturni di Field) evocata in apertura del primo numero lascia presto il posto ad affascinanti modulazioni e nella parte finale a un grande e inaspettato recitativo drammatico: una certa tradizione aneddotica vuole che quest'ultimo sia stato improvvisato dall'autore come burbero richiamo all'ordine nei confronti di un pubblico salottiero e insensibile alla magica atmosfera di questo lavoro. Il secondo Notturno è preceduto e concluso da una brevissima cadenza. Il tema principale richiama una cantabilità danzante la cui fondamentale serenità è interrotta da un episodio centrale in Fa minore (ripetuto in Fa diesis minore) più agitato, che trasforma la metrica dei 4/4 in quella di 12/8 e che va eseguito tenendo conto di un intelligente effetto di *rubato*. Già presente in forma orchestrale nel balletto *Les sylphides*, il *Notturno op.32 n.2* venne orchestrato anche da Stravinskij nel 1909 su richiesta di Diaghilev.

Quatre mazurkas op. 33

n.1 in Sol diesis minore - Lento
n.2 in Re maggiore - Vivace
n.3 in Do maggiore - Semplice
n.4 in Si minore - Mesto

Le quattro mazurke che compongono l'opera 33 furono scritte tra il 1837 e il 1838 e pubblicate in quell'anno con dedica alla Contessa Rosa Mostowska. Schumann dice che queste pagine "sembrano davvero improvvisate in un salone da ballo" e ciò è particolarmente vero per la briosa seconda mazurka, piena di una vivacità irresistibile e davvero una delle più belle uscite dalla penna del musicista. La prima si crogiola in tristi pensieri (molti commentatori vedono qui un riflesso della delusione causata dalla rottura dei rapporti tra Chopin e Maria Wodzinska, ma la questione degli affetti e della sessualità del musicista è molto più complessa e tuttora piena di misteri), mentre la terza è di carattere più sereno, con un trio di grande espressività. Il quarto numero è uno dei più celebri e di struttura più complessa (l'autore stesso ne aveva indicato il carattere quasi di Ballata).
Il tema principale viene ripetuto moltissime volte e dà non pochi grattacapi all'interprete che deve stemperare con l'uso di una raffinata arte del tocco l'inevitabile monotonia che può derivare da una esecuzione meccanica; a esso si contrappone un assertivo secondo tema in Si bemolle maggiore e soprattutto il meraviglioso *Trio*, anch'esso caratterizzato da almeno due idee, entrambe in Si maggiore: una dolcissima melodia cantabile e una vera e propria esplosione di gioia, molto cadenzata.
Al termine della ripresa della prima parte della Mazurka, la breve coda è giocata su un magico richiamo di quinte che sembra sospendere il trascorrere del tempo e che viene bruscamente interrotto

dalla rapida conclusione, un vero e proprio risveglio che "spazza via il corteo di fantasmi", come pare dicesse l'autore ai propri allievi.

Troix valses brillantes op. 34

n.1 in La bemolle maggiore – Vivace
n.2 in La minore – Lento
n.3 in Fa maggiore – Vivace

L'annotazione che più colpisce in questa raccolta di tre Valzer è l'uso dell'aggettivo "brillante" nel caso del secondo numero in La minore, tra l'altro scritto a Vienna nel 1831, rispettivamente quattro e sette anni prima del primo e del terzo. Il carattere elegiaco del valzer in La minore contrasta dunque con lo smalto virtuosistico degli altri due e a esso mal si conviene un titolo che è più che ovvio per i nn.1 e 3. Come è già stato ricordato, la pubblicazione congiunta dei tre numeri avvenne nel 1838 da parte dell'editore Moritz Schlesinger a Parigi, all'interno di un "Album des pianistes" mentre la promessa originaria era stata quella di pubblicare i valzer come raccolta a sè stante presso la casa editrice del padre di Moritz, a Berlino. Chopin se la prese moltissimo, e la cosa non ebbe grande seguito anche a causa dello stato di euforia del compositore, nel suo primo stadio di innamoramento per la Sand. Ma va detto che i tre valzer erano stati composti in epoche differenti e quindi la pretesa dell'autore non aveva un vero e proprio ... fondamento ideologico. Naturalmente l'opera 34 nel suo complesso ebbe un successo enorme ed entrò a far parte ben presto del repertorio di molti pianisti.
Il primo numero vede la successione di una brillante introduzione, l'esposizione del tema principale per seste, un episodio centrale in Re bemolle maggiore che giunge a un apice appassionato. La ripresa del tema principale porta a una bellissima coda che chiude in maniera trionfale questa grande pagina.
Il valzer in La minore si commenta da solo con la infinita malinconia della sua idea principale: grande importanza ha qui la mano sinistra, cui è affidata la melodia con sfumature che ricordano il timbro del violoncello. Una sezione centrale (Sostenuto), ripetuta due volte, sembra rischiarare l'atmosfera cupa con un luminoso La maggiore, ma l'idea viene subito riproposta in La minore e si va a riallacciare così alla ripresa della parte principale del valzer. Poco prima della chiusura si ascolta un nuovo materiale tematico ancora affidato al canto della mano sinistra. Il tema primo ha il compito di chiudere il discorso così come era iniziato.
Il terzo valzer dell'opera 34 è di una immediatezza virtuosistica se possibile ancora più spinta di quella del primo numero della raccolta. Introduzione festosa carica di aspettative, tema di irresistibile vivacità – quasi un moto perpetuo – e parte centrale caratterizzata dalle acciaccature che ritorneranno nella coda conclusiva.

Sonata in Si bemolle minore op. 35

(Grave. Doppio movimento – Scherzo. Più lento. Tempo I – Marche funébre – Finale. Presto)

Il percorso creativo della seconda sonata op.35 viene descritto dallo stesso Chopin in una lettera all'amico Julius Fontana dell'8 agosto 1839 : "Sto scrivendo una sonata in Si bemolle minore che conterrà la mia Marcia a voi già nota. C'è un Allegro seguito da uno Scherzo in Mi bemolle minore, la Marcia e un breve Finale - circa tre pagine di manoscritto." Da queste note si capisce innanzitutto come il disegno integrale della Sonata sia nato attorno al nucleo della famosissima Marcia funebre e come questo fatto abbia in parte giustificato le critiche di scarsa unitarietà formale che sono sempre piovute addosso all'opera 35. Fu Schumann il primo commentatore di rilievo a occuparsi in sede critica della Sonata : "Così comincia e così finisce: con dissonanze, attraverso dissonanze, nelle dissonanze. Eppure quanta bellezza nasconde anche questo pezzo!... Si potrebbe definire un capriccio, se non una tracotanza, l'averla chiamata Sonata." L'atteggiamento di Schumann, sia chiaro, non ha nulla di pedante e di accademico ma riflette la reale carica eversiva di quest'opera nel panorama delle composizioni pianistiche nate negli anni attorno al 1840. La stessa Marcia funebre, che comprende

già tutti gli aspetti inquietanti della Sonata, avrebbe dovuto secondo Schumann lasciare il posto a tutt'altre cose : "Segue, ancora più cupa una Marcia funebre che ha persino qualcosa di repulsivo; al suo posto un Adagio in Re bemolle, per esempio, avrebbe fatto un effetto incomparabilmente più bello". Senza parlare poi del famoso Finale che a Schumann pareva "simile a un'ironia piuttosto che a una musica qualsiasi" pur ricalcando tecnicamente certe idee già sviluppate precedentemente in un paio di Preludi. Ma con buona pace di Schumann e di tutti coloro che ebbero parole di indignato stupore nei confronti della Sonata, possiamo oggi guardare all'opera 35 con gli occhi della moderna analisi musicologica che vi ha individuato una coerenza formale avanzatissima e che non ha fatto altro che giustificare teoricamente ciò che era stato già ampiamente dimostrato dall'evidenza di quasi centosettanta anni di esecuzioni e di ascolti di questo immortale capolavoro.

Impromptu in Fa diesis maggiore op. 36

(Allegretto)

Scritto nell'autunno del 1839, il secondo Improvviso è forse il più riuscito tra i quattro, almeno sotto il profilo della resa concertistica. Allo schema tripartito comune agli altri tre Chopin sostituisce qui un modello più complesso che contempla innanzitutto in apertura una improvvisazione a due voci della mano sinistra, quasi una introduzione a un tema cantabile di Notturno. Segue un intermezzo di carattere marziale, la ricomparsa del tema principale e un nuovo interessantissimo episodio nel quale la mano sinistra canta una bellissima melodia accompagnata dagli arabeschi velocissimi della destra. Un frammento tematico secondario viene utilizzato per la conclusione, siglata da due maestosi accordi.

Deux nocturnes op. 37

n.1 in Sol minore – Lento
n.2 in Sol minore – Andante

I due *Notturni* dell'opera 37 vennero pubblicati nel 1840 (l'edizione londinese riporta il sottotitolo *Les Soupirs*). Ambedue rispettano una forma tripartita, con l'inserimento di una sezione che ha il carattere di un corale (nel n.1) o di una barcarola (nel secondo). Il secondo *Notturno* dell'op.37 è assai importante per il tipo di scrittura pianistica adottato e soprattutto per le audaci modulazioni armoniche. La vivida fantasia della Sand volle che l'ineffabile motivo di barcarola che appare due volte e chiude misteriosamente il Notturno fosse stato suggerito dal canto del timoniere durante la traversata compiuta da Chopin tra Maiorca e Barcellona.
Ancora il secondo Notturno è citato in una curiosa e sarcastica lettera che Chopin scrisse da Edimburgo il 21 ottobre 1848, un anno prima della morte. Nella missiva il musicista si lamenta con aria scandalizzata dell'orribile gusto musicale degli inglesi: " ...Un'altra Lady, tanto per essere originale, si accompagnava da sola al pianoforte, restando in piedi, mentre cantava una romanza francese con un terribile accento inglese: "J'aie aimè" che viene pronunciato J'ay ay-may !!. ... Chi conosce le mie composizioni chiede: "Mi suoni il suo secondo Sospiro ...e ogni commento finisce immancabilmente con le parole *Like water*, come a dire che la musica scorre come l'acqua..."

Ballade n. 2 in Fa maggiore op. 38

(Andantino - Presto con fuoco - Tempo I - Presto con fuoco – Agitato - Tempo I)

Robert Schumann, recensendo la seconda Ballata di Chopin - a lui dedicata - e basandosi su di un ricordo personale, afferma che l'Andantino che apre la composizione e che ritorna come elemento consolatorio dopo ogni esposizione di un episodio decisamente drammatico, era stato scritto in

epoca precedente: "Le appassionate parti centrali sembrano essere state aggiunte solo più tardi; ricordo benissimo che quando Chopin la suonò qui [a Lipsia, nel 1836] finiva in Fa maggiore; ora finisce in La minore. Egli disse che era stato ispirato per le sue ballate da alcune poesie di Mickiewicz."

La cronologia della stesura della Ballata non è purtroppo nota e quindi si può solo ipotizzare che "le appassionate parti centrali" siano state aggiunte durante il soggiorno di Chopin a Maiorca o al massimo durante la sosta a Marsiglia, città dalla quale il musicista spedì il manoscritto a Fontana perché procedesse alla pubblicazione. Il rebus relativo alla Ballata non è facilmente risolvibile se oltretutto si pensa al fatto che lo stesso autore, dopo il 1841, non suonò mai più la composizione nella sua integrità, limitandosi solamente alle parti cantabili come aveva fatto anni prima al cospetto di Schumann. In ogni caso la versione stampata dell'op.38 conobbe minor fortuna rispetto alle altre tre ballate anche a causa della grande difficoltà delle parti indicate come "Presto con fuoco" e "agitato". Un'altra preziosa indicazione di Schumann è quella relativa al programma insito nell'opera 38 e nell'opera 23, indicazione che venne poi estesa anche alle altre due Ballate scritte più tardi. Dalla affermazione di Schumann scaturirono innumerevoli diatribe e oggi quasi tutti gli studiosi sono concordi nell'affermare che non si possa avanzare una corrispondenza specifica tra i lavori di Chopin e le "Romanze e Ballate" pubblicate da Mickiewicz nel 1822. In altre parole, anche se è certo che il musicista conoscesse e apprezzasse l'opera del connazionale, la sua idiosincrasia per la cosiddetta musica a programma è sufficiente per negare qualsiasi influsso diretto sulla stesura delle quattro Ballate. Nel caso dell'opera 38 i commentatori si erano invece affrettati a indicare come canovaccio il poema *Switez*: è questo il nome di un lago in Lituania nel quale una leggenda vuole siano sepolti i corpi di fanciulle che erano state assalite da un orda di soldati russi. La vicenda illustrata da Mickiewicz sarebbe dunque traducibile in note sia dalla parte cullante di barcarola che caratterizza l'inizio della *Ballata* che dalle tempestose sezioni in minore che scuotono la tastiera con violenza inaudita.

Scherzo n. 3 in Do diesis minore op. 39

(Presto con fuoco - Meno mosso - Tempo I - Meno mosso - Tempo I)

Il terzo Scherzo fu composto tra il gennaio 1839 (a Maiorca) e l'estate di quello stesso anno a Nohant, la residenza della Sand dove Chopin si trasferiva nei mesi estivi. La pubblicazione avvenne nel '40 a Parigi, con dedica all'allievo Adolf Gutmann. Si è già accennato al carattere tutto particolare del terzo Scherzo, con la sua forma bitematica che sostituisce la partizione tipica degli altri tre. Ma altre caratteristiche fanno di quest'opera magnifica uno dei capolavori assoluti del grande stile chopiniano. Dal punto di vista strettamente pianistico è da notare innanzitutto la contrapposizione felicissima tra la tecnica "di forza" che contraddistingue tutta l'idea principale, con frequenti passaggi all'unisono in ottave, e quella di leggerezza che accompagna la filigrana di arpeggi a commento del tema di corale che va a costituire il Trio dello Scherzo. L'alternanza tra le due parti dello Scherzo è condotta in maniera perfetta, con un procedimento che ricorda per certi versi quello presente nella seconda Ballata. Al tema principale dello scherzo è anteposta una breve introduzione che, a parte l'intrinseco valore musicale, è stata particolarmente ammirata dagli studiosi per la sua ambiguità armonica e ritmica e allo stesso tempo per la perfetta funzione di accompagnamento al tema in doppie ottave che segue. Il tema di corale del Trio è ripetuto anche al di là delle richieste imposte dalla simmetria del lavoro: la sua declinazione in Mi minore, ad esempio, lo illumina di una luce del tutto nuova ma è soprattutto nella sezione di preparazione alla Coda che il corale, esposto nella tonalità di Do diesis maggiore, si trasfigura attraverso un lungo *crescendo* in una trascendentale affermazione di volontà che va a creare uno dei momenti più intensi di tutto il pianismo chopiniano. La Coda è anch'essa mirabile per la sua impetuosa vivacità che ricorda la parte finale dello Studio op.10 n.4.

Deux polonaises op. 40

n.1 in La maggiore – Allegro con brio
n.2 in Do minore – Allegro maestoso

Pubblicate contemporaneamente nel 1840 a Lipsia e a Parigi, con dedica a Julian Fontana, le due polacche dell'opera 40 vennero messe a punto tra l'ottobre del 1838 e il gennaio del 1839 a Maiorca. L'op.40 n.1, in La maggiore, è rimasta tra le composizioni più amate e caratteristiche del genere; per il suo carattere trionfale e guerresco (rimase subito nota con il sottotitolo di *militare*) questa pagina contende all'"Eroica" (l'op.53) il primato di rappresentatività dello stile epico chopiniano.
La seconda Polacca dell'opera 40, ancora oggi tra le meno eseguite, condivide con l'*op.26 n.2* una impostazione drammatica che qui viene ancora più accentuata. Il tema principale è esposto dalle ottave del basso sopra una lugubre sequenza di accordi ribattuti della mano destra. Il consueto Trio in modo maggiore riveste solamente in parte un carattere consolatorio, tanto il libero fluire della melodia è sovente interrotto da aspre coppie di accordi che riportano il discorso sulle linee di una espressività angosciata.

Quatre mazurkas op. 41

n.1 in Do diesis minore - Maestoso
n.2 in Mi minore - Andantino
n.3 in Si maggiore - Animato
n.4 in La bemolle maggiore - Allegretto

Composte ancora tra Maiorca e Nohant, le 4 Mazurke dell'opera 41 furono pubblicate nel 1840. Di spirito opposto sono le prime due rispetto alla seconda coppia: la prima Mazurka in Do diesis minore mantiene una espressività enigmatica dall'inizio alla fine anche quando, con effetto fino ad allora poco utilizzato, il tema principale viene ribadito in ottave. La seconda in Mi minore presenta un tema quasi supplicante, che tra l'altro ben si presta ad essere collegato con lo stato psico-fisico del musicista nella fredda Maiorca dell'inverno 1838. A una seconda idea in Si maggiore segue un Trio e la ripresa della seconda idea riporta al tema principale rafforzato ancora in ottave, con un notevole effetto drammatico.
La Mazurka in Si maggiore è caratterizzata da una introduzione che secondo l'autore va suonata "come un preludio di chitarra", mentre il tema principale si snoda all'unisono. Una seconda idea esposta in Sol maggiore e ripetuta in Mi minore e in Si minore ha il carattere di un valzer. La ripresa del tema primo porta dritto alla chiusura rappresentata da tre battute del preludio di chitarra iniziale. L'ultima mazurka, in La bemolle maggiore (ma l'ordine dei singoli numeri, in questa come in altre raccolte, differisce a volte da edizione a edizione) presenta un tema di danza che viene amplificato con l'ausilio delle doppie note, come spesso abbiamo visto accadere in questo comparto della produzione chopiniana.

Valzer in La bemolle maggiore op. 42

(Vivace)

Una delle più belle pagine chopiniane e sicuramente il valzer nel quale viene raggiunto l'equilibrio assoluto tra la danza ottocentesca e l'inventiva del musicista, attraverso una vera e propria formalizzazione del genere. Il sovrapporsi dei ritmi e la varietà degli episodi portano alla definizione di un pezzo da concerto di bellezza inarrivabile, che ai tempi fu particolarmente lodato da Schumann

con la famosa annotazione secondo la quale questo Valzer doveva essere danzato da Contesse. Scritta nella primavera del 1840, l'opera 42 si caratterizza subito, dopo la brevissima introduzione su un lungo trillo, per la presenza di due ritmi sovrapposti che rendono il discorso estremamente vario e interessante, allontanando in un certo senso il ritmo di valzer, che può essere più o meno accentuato dall'esecutore rispetto al disegno melodico alla mano destra. Si tratta di un luogo dove imprescindibile risulta l'utilizzo di un sottile *rubato*, come pare facesse in maniera inarrivabile lo stesso autore. Un episodio virtuosistico simile a quello che abbiamo ascoltato nell'opera 34 n.1 ritorna costantemente nell'architettura del lavoro, che prevede la comparsa di almeno altri tre motivi di danza. La chiusa è particolarmente notevole per la brillantezza virtuosistica.

Tarantelle in La bemolle maggiore op. 43

(Presto)

La Tarantella del 1841 è pagina pochissimo eseguita sia per la sua intrinseca difficoltà sia per la scarsa considerazione nella quale era stata tenuta dallo stesso autore e in parte dai primi commentatori. La letteratura pianistica (e non solo) del primo ottocento è piena di tarantelle di bravura che a volte venivano coniate in base a famosi estratti dalle opere più in voga (celebre è rimasta quella scritta da Auber per *La muta di Portici* e trasposta da Liszt per il pianoforte in una versione di trascendentale difficoltà). Questo fatto spiega la curiosità del musicista nei confronti di un genere tanto in voga e la preoccupazione di controllare l'indicazione di tempo (12/8) che Rossini aveva segnato per la sua celeberrima " danza" del 1835, trascritta da Liszt nel '37. Ma anche in questo caso la personalità di Chopin è talmente prevaricante da produrre un risultato che difficilmente si può accostare, nel bene e nel male, a tanti altri esempi scritti dai colleghi. Il musicista riesce qui infatti ancora una volta a ricreare come per incanto le motivazioni più intime di una danza apparentemente "banale" come se ne avesse coltivato il ricordo per lungo tempo. E nessuno come Chopin riesce in questo caso a ricreare la convulsa ritmicità della danza italiana e a comunicare, come giustamente aveva notato Schumann, la sensazione di un obnubilante capogiro.

Polonaise in Fa diesis minore op. 44

(Allegro moderato - Doppio movimento.Tempo di Mazurka – Tempo I)

Nella Polacca in Fa diesis minore, pubblicata come op.44 nel 1841, il tardo stile chopiniano attira l'attenzione dello studioso molto più che le suggestioni di carattere nazional-popolare, anche se in questo caso la fantasia del musicista giunge a proporre l'abbinamento del ritmo e del carattere della polacca con quelli della mazurka, che vanno a formare la sezione centrale dell'opera. Anzi, quasi anticipando quelle che saranno le caratteristiche dell'ultimo, enigmatico lavoro del genere, la Polonaise - Fantaisie op.61, l'autore si riferisce all'op.44 come a "una nuova specie di Polacca, che è piuttosto una fantasia". Ma i dettagli che giustificano l'appellativo di "capolavoro" nei confronti di quest'opera sono tanti, dalle non scontate variazioni nelle esposizioni del tema principale alla inedita qualità del passaggio che introduce il tempo di mazurka (la nota affermativa in ottave cui risponde un vero e proprio rullare di tamburi) e infine alla straordinaria miscela di temi e ritmi di polacca e mazurka e alle due brucianti scale ascendenti che caratterizzano il fatale ritorno della prima sezione. Per quanto riguarda il carattere del tema di polacca si noterà facilmente come mantenga il piglio fiero e ardimentoso di quello dell'opera 40 n.1, pur conservando un che di sinistro (come aveva già sottolineato Liszt). E le misure di introduzione contribuiscono non poco ad aumentare un senso angoscioso di paura, di affanno, con quelle interiezioni via via sempre più sonore che raggiungono la perentorietà di uno squillo di trombe. Il tema di mazurka (l'episodio può essere riguardato come sostitutivo del consueto Trio, ma non conviene tentare ipotesi architetturali in questo lavoro, proprio per la sua forma poco definita) è di una dolcezza e di una poesia indimenticabili e giustamente il Belotti parla per l'op.44 di "sintetizzazione e glorificazione della Polonia nei due aspetti che

[Chopin] custodiva nel suo animo: quello cavalleresco, eroico della Polacca, e quello affettivo, nostalgico dei suoi affetti personali."

Prélude in Do diesis minore op. 45

(Sostenuto)

Inviato contemporaneamente agli editori Schlesinger (con il quale Chopin pare avesse contratto un debito) e Mechetti (che volle inserire il pezzo in un album destinato a contribuire alla raccolta di fondi per l'edificazione di un monumento a Beethoven) il Preludio in Do diesis minore vide la luce nell'estate del 1841. Si tratta di una pagina breve ma intensissima per la quale si è parlato addirittura di pre -impressionismo per quanto riguarda il carattere del timbro evocato dalla scrittura pianistica. Ma il preludio è ancora più rivelatore del genio del musicista nella continua mutazione delle armonie e nella brevissima cadenza prima della conclusione, fantastico divagare in una successione di accordi che erroneamente potrebbe far pensare a un artificio virtuosistico alla Liszt.

Allegro de concert op. 46

(Allegro maestoso)

Pochissimo considerato dai contemporanei, nonostante un'acuta recensione dello Schumann, e assai raramente eseguito ai giorni nostri al di fuori delle "integrali", l'*Allegro de Concert op.46* risulta essere ciò che rimane di un terzo Concerto per pianoforte e orchestra progettato da Chopin verso il 1832. In una lettera del giugno 1834 il padre di Chopin, Nicholas, cita inequivocabilmente il nuovo progetto ("A proposito, non ci hai fatto sapere se hai terminato il tuo terzo Concerto..."), ma è solamente nel maggio del 1841 che Chopin fa menzione del singolo Allegro in una lettera indirizzata all'editore Breitkopf, nella quale l'opera viene offerta per la pubblicazione assieme alla *Fantasia op.49*, pubblicazione che avviene nel novembre di quell'anno. È vero che la ripresa del singolo Allegro ha a che fare con la richiesta da parte di una allieva di Chopin di poter disporre di un nuovo pezzo da concerto, ma bisogna anche notare che il genere e il titolo non erano del tutto nuovi: già nel 1837 Charles Mayer aveva pubblicato un *Grand Allegro de Concert* op.51, facendolo seguire da un secondo lavoro analogo (op.60) nell'ottobre del '41. E ancora nel '41 il pianista e compositore Edouard Wolff pubblica un "Grand Allegro de Concert" op.39 presso Schlesinger e Schott dedicandolo "à son ami Frédéric Chopin". Il fatto che Chopin, in una lettera dell'ottobre 1841 a Fontana, si impunti per vendere i diritti di pubblicazione dell'Allegro all'editore Pacini "per non meno di 600 franchi", una somma pari al doppio di quella richiesta per la terza Ballata o per la grande Polonaise op.44, fa pensare che il genere stesse riscuotendo un certo successo editoriale e che la vendita della parte monca del progetto datato 1832 avesse tutti i titoli per trasformarsi in un piccolo affare. L'opera 46 presenta alcune particolarità relative alla sempre cangiante evoluzione dello stile del musicista, anche se è fuori dubbio che manchino qui dei temi facilmente riconoscibili e adatti per il grande pubblico, fatto questo che spiegherebbe la scarsa frequentazione del pezzo da parte dei concertisti.

Troisième ballade in La bemolle maggiore op. 47

(Allegretto)

Terminata nell'estate del 1841, la terza Ballata è tra le quattro quella portatrice di una cantabilità e di una atmosfera estremamente serene, appena offuscate da uno sviluppo in minore che non fa altro che rendere ancora più luminosa la riaffermazione del tema principale e la fantastica conclusione piena di ebbrezza. All'immediato successo del lavoro contribuì non poco la presentazione dello stesso da parte dell'autore, in un memorabile concerto parigino del 21 febbraio 1842. La struttura

della Ballata è sommariamente descrivibile in base alla presenza di due temi: il primo ha quasi il sapore di un duetto amoroso seguito da un motivo di danza; il secondo, introdotto da un magico tintinnìo, è caratterizzato da una oscillazione tonale tra Fa e Do maggiore e da una metrica incerta, quasi zoppicante, e da una nuova idea il cui slancio attraverso lunghi arpeggi ascendenti porta nuovamente alla riaffermazione della tonalità di base e a bellissimi passaggi che confermano ancora la qualità eccezionale del pianismo chopiniano. La sezione di sviluppo in Do diesis minore dicevamo rappresentare l'unico motivo di conflitto nell'intero svolgimento del lavoro: in essa si ascoltano sia frammenti della seconda idea "ansimante", ora alla mano destra, ora alla sinistra (sostenuti da una fitta ripetizione di note ribattute in ottava alta), sia reminiscenze del tema principale, che qui assume una valenza drammatica. Va da sé che questa descrizione "facilitata" sottintende un ben più complesso trattamento del materiale tematico da parte del musicista, con un'arte della concatenazione dei temi che oramai raggiunge degli esiti inimitabili.
Schumann non ebbe esitazioni nell'applicare alla terza Ballata il programma che sta alla base dell'*Ondina* del Mickiewicz, forse cogliendo alcuni particolari dialoganti della bellissima introduzione o il carattere tempestosamente agitato e fluttuante della sezione drammatica che precede la chiusura.

Deux nocturnes op. 48

n.1 in Do minore – Lento. Poco più lento.Doppio movimento
n.2 in Fa diesis minore – Andantino. Più lento.Tempo I

Nel dittico dell'opera 48, pubblicato nel novembre del 1841, si erge maestoso l'esempio del *Notturno in Do minore*, uno dei più belli e importanti tra tutti quelli scritti da Chopin. In questo caso i luoghi comuni romantici sulla sensibilità un poco malata del musicista polacco vengono messi in discussione dalla espressione virile e tragica di sentimenti di portata universale. Il Notturno si apre come una marcia lenta, scandita dalla sequenza di accordi e di ottave al basso, sopra la quale si staglia una lunga melodia : è una nuova forma di espressione che di lì a poco verrà utilizzata nella Fantasia op.49. Segue un corale – che abbiamo già incontrato come elemento centrale del notturno ad esempio nell'op.37 n.1 - caratterizzato da arpeggi molto estesi; il motivo di corale viene commentato poco dopo da minacciose doppie ottave al basso e via via si fa sempre più sonoro fino a esplodere in una vera e propria declamazione che sfocia in un passaggio virtuosistico in doppie ottave, artificio che nel pianismo romantico è in genere sinonimo di esibizione tecnica e che in questa sede assume un significato drammatico di grande tensione espressiva. L'ultima parte del Notturno (*Doppio movimento*) vede la ripetizione del motivo cantabile di apertura ma in tutt'altro contesto determinato dalla nuova metrica e dall'accompagnamento in terzine di note doppie : quella che all'inizio era una espressione di dolore quasi intima (non a caso Chopin aveva posto l'indicazione *mezza voce*) diviene ora un motivo di ansietà (l'indicazione diventa *agitato*). Un'ansietà che si placa, ma in maniera diremmo "negativa" solamente con gli ultimi due accordi che ribadiscono la tonalità minore di base del Notturno.
Meno immediato del primo, il secondo Notturno è parimenti di grande importanza, sia per la bellezza trascolorata del tema principale, sia per l'enigmatica parte centrale la cui scansione ritmica appare perlomeno originale, con la sua successione di note lunghe dei primi due accordi alle quali rispondono vere e proprie interiezioni. Il mistero è spiegato dallo stesso autore all'allievo Adolphe Gutmann : Chopin intende tutto l'episodio come un recitativo e i due accordi rappresentano "un tiranno che ordina" mentre la risposta è quella di una persona che "domanda grazia". L'episodio si estende ripetendo continuamente questo gioco di botta e risposta in maniera sempre più amplificata fino a riportarci all'esposizione abbreviata del tema principale del Notturno. Splendida è la coda, con una scala cromatica discendente variamente armonizzata e ripetuta come una declamazione; la successione di trilli che segue e che porta alla luminosa conclusione sull'accordo di Fa diesis maggiore, rappresenta uno dei primi esperimenti che tanta importanza avranno nel seguito (pensiamo ad esempio al *Notturno op.62 n.1* e alla *Polonaise-Fantaisie op.61*).

Fantaisie in Fa minore op. 49

(Marcia – Lento sostenuto - Tempo I – Adagio.Allegro assai)

L'unica Fantasia scritta da Chopin nel 1841 ma pubblicata solamente l'anno più tardi dopo un lungo lavoro di cesello è stata particolarmente apprezzata dagli studiosi per la sua raffinata costruzione formale che sottintende una unitarietà tematica di non facile individuazione. Le numerose indicazioni dinamiche poste da Chopin lungo il corso dell'opera illustrano una prodigiosa varietà di situazioni che derivano in gran parte dal breve spunto del tema di marcia d'apertura. Da un certo punto di vista la Fantasia, opera dell'ultimo e problematico Chopin, rappresenta una meditazione finale su un genere che era stato accostato dal musicista solamente da un punto di vista nazionalistico nella giovanile Grande Fantasia su melodie polacche, ancora inserita in quel concetto di "fantasia variata" che per il pubblico ottocentesco spesso sconfinava nel pot-pourri operistico. E proprio in quella luce i contemporanei avevano male interpretato l'op.49, inquadrandola come fece ad esempio l'editore Ricordi nella sua edizione tardo-ottocentesca dei lavori di Chopin, al termine del volume dedicato alle *Fantasie variate*, che contiene lavori del tutto estranei come il Tema variato op.2 sul "Là ci darem la mano" di Mozart o ancora le brillanti *Variazioni op.12* su un tema di Herold-Halevy.
La complessa struttura dell'opera 49 e un certo suo carattere narrativo hanno addirittura erroneamente suggerito a qualche commentatore l'ipotesi secondo la quale ci troveremmo di fronte a una vera e propria nuova Ballata. Ma ovviamente non ci sono testimonianze atte a supporre questa identificazione, in primo luogo perché l'autore non scelse un titolo siffatto e in secondo luogo perché la metrica della Fantasia non è quella usuale (6/4 o 6/8) utilizzata nelle quattro Ballate.

Trois mazurkas op. 50

n. 1 in Sol maggiore – Vivace
n. 2 in La bemolle maggiore – Allegretto
n. 3 in Do diesis minore – Moderato

Tra l'autunno del 1841 e l'estate del 1842 nascono anche le tre Mazurke dell'op.50, nelle quali inizia ad assumere grande importanza l'elemento contrappuntistico. Già nel primo numero, una danza in Sol maggiore che non presenta particolari contrasti, l'episodio centrale prevede la simultanea comparsa di due elementi melodici sovrapposti. Ma nella terza il tema principale viene presentato in forma di canone a 4 voci e dà luogo prima della fine a un complesso sviluppo di grande effetto drammatico, pensato secondo la tipica scrittura polifonica dell'ultimo Chopin. L'interesse di Chopin per lo studio del contrappunto è ampiamente documentato ed è stato oggetto di alcuni studi nei quali si è notato come all'influenza giovanile del "contrappunto armonico" di Bach (Chopin eseguiva e faceva eseguire ai propri allievi il "Clavicembalo ben temperato") si sovrappose proprio tra il 1839 e il 1842 lo studio del *Cours de Contrepoint et Fugue* di Cherubini, edito nel '35. La severa polifonia "lineare" cherubiniana, a propria volta ereditata dall'antica tradizione italiana di Palestrina e germanica di Fux, suggerì a Chopin un diverso modo di intendere il contrappunto, esemplificato in questa *Mazurka dell'op.50* e massimamente nella quarta ballata.
La *Seconda Mazurka dell'op.50* appartiene sicuramente alla categoria "cantante e danzante" voluta dal Cortot. Non per nulla la celebre Pauline Viardot scelse anche questa pagina (assieme all'op.50 n.1) per la sua raccolta di 14 trascrizioni per canto delle Mazurke chopiniane. Si tratta di una danza dal carattere fondamentalmente sereno, nella quale prevale ancora l'elemento patriottico e popolare.

Troisième impromptu
in Sol bemolle maggiore op. 51

(Vivace – tranquillo e sostenuto – Tempo I)

Come il secondo, anche il terzo Improvviso, scritto nell'autunno del 1841 ma pubblicato solamente nel 1843 in Germania da Hofmeister, mostra un carattere estemporaneo nell'introduzione, affidata questa volta alla sola mano destra. Il tema principale ricorda superficialmente quello dell'opera 29, ma viene subito variato con una scrittura a tre voci che lo rende di scomoda esecuzione, quasi a volere costringere il pianista a un rallentamento e a un lavoro di cesellamento delle sonorità bellissime. La parte centrale in Mi bemolle minore trasferisce il canto alla mano sinistra e lo fa con una melodia accorata che ben contrasta con quella principale: è la tessitura violoncellistica che più volte abbiamo trovato nella scrittura chopiniana. L'ultima parte della prima sezione ripropone un breve frammento quasi di corale, ripetuto due volte, che ha molte affinità con un analogo passaggio dell'*Improvviso op.29*. Chopin stesso eseguì questo lavoro nel corso di uno dei suoi rari concerti pubblici, nel febbraio del 1842.

Quatrième ballade in Fa minore op. 52

(Andante con moto)

Il meccanismo complesso che sta alla base della costruzione delle Ballate è destinato a raggiungere gli esiti estremi nella quarta e ultima opera di questo genere, pubblicata nel 1842 con dedica alla Baronessa de Rothschild. In questo caso ogni tentativo di ricondurre la sequenza degli eventi a un qualsiasi tipo di esempio strettamente poetico -narrativo risulta del tutto vano, così come già assai difficile è del resto l'analisi puramente musicale, proprio per la presenza di un continuo gioco di allusioni e di richiami tra le varie componenti tematiche. Ancor di più che nel caso della prima e della terza Ballata, il clima espressivo della quarta è annunciato da alcune battute introduttive che sembrano richiamare con infinito struggimento il filo di un discorso mai interrotto. Alfred Cortot., forse il più grande tra gli interpreti storici della quarta ballata, sapeva quanto l'esecuzione di questo breve inciso potesse essere considerata addirittura come esempio per valutare le qualità di un pianista e richiamava giustamente l'attenzione dello studioso sui numerosissimi dettagli di fraseggio che possono modificare notevolmente il significato dell'intera pagina. Un preludiare di così intensa espressività accentua il carattere mestamente monodico del tema principale, che nel corso dell'opera viene esposto numerose volte in forma sempre più complessa : arricchito armonicamente da un disegno di terze, trattato misteriosamente come canone a due e a tre voci e infine accompagnato da arpeggi estesi che contribuiscono a raggiungere un clima di incontenibile inquietudine. Accanto all'idea principale compare un secondo tema di sapore vagamente danzante e diversi episodi secondari che si potrebbe dire abbiano una specie di funzione ansiogena, contribuendo anch'essi al passaggio da una condizione iniziale di relativa tranquillità al drammatico rincorrersi degli eventi che caratterizza la seconda parte della Ballata. Infatti, in seguito alla terza esposizione del tema principale, il tema di danza ricompare del tutto stravolto, a esprimere momenti di esaltazione estrema, fino a quando una bruciante cadenza si interrompe, come in uno schianto, su tre accordi in *fortissimo* cui fa eco una flebile risposta. Senza ulteriore esposizione del tema principale attacca dunque la Coda, nella quale si incontra uno dei più temibili luoghi del pianismo chopiniano, per portare direttamente a una conclusione dai forti contrasti drammatici.

Polonaise in La bemolle maggiore op. 53

(Maestoso)

Ancora del 1842 e dedicata al banchiere francese Auguste Leo, che si adoperò diverse volte per tamponare la traballante situazione finanziaria del musicista, la Polacca op.53 è rimasta negli annali come l'emblema stesso di tutta la musica chopiniana. Eppure il carattere eroico e la sontuosa veste strumentale che hanno da sempre indirizzato gli interpreti verso una lettura particolarmente ... esagitata di questa pagina non vennero all'epoca sottolineati dall'autore nelle sue rare esecuzioni pubbliche. Pare infatti che Chopin, oltre a non sopportare in via del tutto generale un approccio troppo violento alla tastiera, riuscisse a rendere anche i passi più perigliosi dell'opera (ad esempio la difficile serie di ottave staccate affidate alla mano sinistra nell'episodio centrale) con una sonorità e una dinamica molto contenute. La tradizione esecutiva seguita praticamente ancora oggi da tutti i pianisti discende invece dall'approccio molto più estroverso di un Liszt, sicuramente più in linea con il carattere generale del lavoro.
Alla Polacca sono state dedicate analisi minuziose soprattutto dal punto di vista armonico, che hanno svelato complesse scelte nei rapporti tonali tra le varie parti che la compongono; è vero che, qui come in molti altri casi, nella grande musica si possono rilevare almeno due chiavi di lettura e molto spesso a una superficiale valutazione della validità di un'opera, proporzionale alla sommatoria dei successi che l'esecuzione di quest'opera riscuote, corrisponde una analisi che attinge a radici più profonde e che rivela caratteristiche formali del tutto inaspettate.

Scherzo n. 4 in Mi maggiore op. 54

(Presto – Più lento – Tempo I)

Per chiudere la produzione di un anno addirittura miracoloso per il catalogo delle opere di Chopin arriviamo a considerare il quarto e ultimo Scherzo composto dal musicista nell'estate del '42 e pubblicato per la prima volta da Breitkopf nel novembre 1843. È una pagina che si ammira innanzitutto per la scrittura pianistica, che raggiunge livelli di raffinatezza astrali, per il carattere elegante e spensierato delle sezioni laterali, con quei continui accenni a temi di danza (non dimentichiamo che il quarto è l'unico Scherzo scritto in una tonalità maggiore) e per la tensione espressiva della parte centrale in Do diesis minore, dove una melodia di struggente bellezza, quasi un tema di notturno, raggiunge veramente l'espressione di una dolorosa, nostalgica contemplazione del passato. Dal punto di vista ritmico, lo Scherzo è parimenti molto interessante: il disegno pianistico delle sezioni laterali è tutto giocato sulla contrapposizione tra note lunghe e pause da un lato e accordi e passaggi rapidissimi dall'altro. La prima parte del tema principale è infatti formata da quattro note all'unisono che si appoggiano su di un lungo accordo, mentre la seconda è costituita da una successione di accordi leggeri e staccati. Tutto è eufonia in questo lavoro e in questo senso va interpretata la fantastica coda che sembra sospendere per un momento il discorso – le lunghe interiezioni di doppi trilli – per far posto a un'ultima leggiadra reminiscenza del tema principale e all'affermazione entusiastica della tonalità d'impianto con una lunghissima scala ascendente e gli accordi di chiusura.

Deux nocturnes op. 55

n.1 in Fa minore – Andante. Più mosso. Tempo I
n. 2 in Mi bemolle maggiore – Lento sostenuto

Tra i Notturni appartenenti al tardo stile, notevolissimo è il secondo dell'opera 55, nel quale il modello di cantabilità vocale è oramai completamente trasfigurato in uno analogo ma di appartenenza esclusivamente pianistica, e per questo suscettibile di un ampliamento degli intervalli e degli abbellimenti, con un conseguente arricchimento nelle armonie. Non solo, la condotta a due e tre voci arricchisce enormemente la valenza contrappuntistica del Notturno, così come il richiamo alle

combinazioni di figurazioni di trilli e melodia alla mano destra (come avverrà di lì a poco nell'op.62 n.1) contribuisce a creare quel senso di polimelodia che è carattere particolarmente affascinante dell'ultimo stile chopiniano e che in gioventù era stato sfruttato più che altro per fini virtuosistici nei due concerti per pianoforte e orchestra. Non dimentichiamo che tali raggiungimenti influenzarono più di ogni altra cosa le numerosissime elaborazioni condotte sugli originali chopiniani messi a punto dai grandi pianisti-compositori di fine secolo, *in primis* Lepold Godowsky e le sue trascendentali sperimentazioni polimelodiche (e poliritmiche) sui 27 studi del musicista polacco.
In questo notturno, come nei due successivi dell'op.62, il musicista aggiunge delle brevi misure conclusive che suonano come un dolcissimo, struggente commiato.

Il tema principale del primo Notturno ricorda vagamente l'andamento di marcia che apriva la *Fantasia op.49* e in minor misura l'incipit del *Notturno op.48 n.1*. A questa prima parte segue uno sviluppo drammatico, quasi un recitativo (si veda ad esempio un antecedente nel *Preludio n.18* dell'opera 28) che porta a una bella cadenza e alla riesposizione del tema primo in forma abbreviata. Una inaspettata svolta conferma poi l'inesauribile inventiva del pianismo chopiniano: un passaggio *legato e stretto* in terzine dapprima presenta una scala cromatica discendente nella regione acuta, poi sostiene un canto alla mano sinistra nella regione mediana e infine si scioglie in un arabesco che conduce al luminoso Fa maggiore di chiusura.
Entrambi i lavori vennero scritti nell'estate del 1843 e dedicati all'allieva inglese Jane Stirling. A conferma della sempre crescente popolarità dei lavori di Chopin, si trovano in letteratura almeno due trascrizioni dell'op.55 per violino e pianoforte : il primo Notturno da parte di Carl Huber e il secondo di mano di Camille Saint-Saens.

Trois mazurkas op. 56

n.1 in Si maggiore – Allegro non tanto. Poco più mosso. Tempo I. Poco più mosso. Tempo I
n. 2 in Do maggiore – Vivace
n. 3 in Do minore – Moderato

Tra le più difficili per l'interprete, che si trova di fronte a tre saggi molto differenti tra loro e stilisticamente molto compositi, le tre Mazurke dell'op.56 risalgono all'estate 1843 ma vennero pubblicate da Wessel e Breitkopf solamente l'anno successivo.
Della prima si nota una architettura in cinque parti, corrispondente alle indicazioni di tempo indicate dall'autore, alle quali segue una coda di straordinaria inventiva giocata sulla ripetizione di un frammento del tema primo.
Il tema principale è di definizione piuttosto ostica sia perché in esso si congiungono motivi tipici di due differenti tipi di mazurka, sia perché è assai mobile dal punto di vista armonico, transitando dal Si al La e infine al Sol maggiore nel giro di sei misure, come se non fosse possibile un suo reale assestamento. La ripetizione della prima parte porta alla comparsa del secondo tema (Mi bemolle maggiore) che ritornerà più avanti ma in tonalità differente (Sol maggiore): si tratta di un tema di valzer non particolarmente inventivo che sembra avere più una funzione di parentesi nel discorso portato avanti dall'idea principale.
La seconda mazurka del ciclo richiama nel tema iniziale il famoso luogo delle quinte vuote "di bordone" che spesso avevamo incontrato nelle mazurke giovanili, e quindi il ritmo rustico, paesano che ci riporta alla origine nazionalistica della danza. Il Trio pone nella prima parte l'accento su un appassionato canto alla mano sinistra che ci ricorda certi passaggi del valzer "non brillante" dell'opera 34 per poi enunciare una breve frase ripetuta in progressione discendente e soprattutto un motivo di canone a due voci che da solo imporrebbe una datazione tardiva a questo lavoro, come si era fatto notare a proposito delle Mazurke op.50.
Chiude il ciclo la malinconica Mazurka in Do minore, che fra le tre è ancora quella più complessa dal punto di vista della struttura e forse quella per la quale è più difficile individuare la sorgente dei motivi di danza. Vale qui ancora ciò che è stato detto rispetto alla prima Mazurka a riguardo della mobilità armonica del tema principale; la lunga parte centrale che fungerebbe da Trio - secondo una

schematizzazione che oramai perde di senso - presenta diversi temi tutti assimilabili a frammenti di danza e in parte ascoltati anche nei lavori precedenti (ad esempio l'op.7 n.3 in Fa minore).
Alla ripresa del tema principale in forma abbreviata segue una lunga sezione di transizione dove il musicista sembra voler indicare vie nuove nell'uso dell'armonia (vi è chi ha voluto vedere qui addirittura anticipazioni wagneriane) e una breve coda che conclude il discorso in un Do maggiore che nulla ha di luminoso o di ottimistico.

Berceuse in Re bemolle maggiore op. 57

(Andante)

Spesso si citano la Berceuse e la successiva Barcarola op.60 come esempio dell'ultima stagione creativa chopiniana, caratterizzata da una vera e propria svolta nel modo di concepire le sonorità dello strumento, oltreché da un approfondimento stilistico che se ulteriormente sviluppato avrebbe portato a raggiungimenti per noi inimmaginabili. Nel caso della *Berceuse* (1843-44) il riferimento a una dolce nenia per bambini è solamente il pretesto per creare un "seguito di variazioni su un basso ostinato" (Rattalino) la cui semplice idea originale è sottoposta a una serie di arabeschi che potrebbero ricordare un analogo procedimento sperimentato dal musicista in un'opera giovanile risalente al 1829, il *Souvenir de Paganini*. Ma il virtuosismo filigranato del *Souvenir* cede qui il posto a un vero e proprio studio di sonorità che devono nello stesso tempo accennare e nascondere le numerose dissonanze invocate come in un gioco teso a smembrare sia il monotono sostegno della mano sinistra ("Il direttore d'orchestra", secondo una efficace immagine dello stesso Chopin) che gli arabeschi cromatici e diatonici della destra. La Berceuse (ma il titolo originale, poi depennato, era quello di "Varianti") venne eseguita per la prima volta dall' autore nel corso del recital parigino del 2 febbraio 1844.

Sonata n. 3 in Si minore op. 58

(Allegro maestoso – Scherzo. Molto vivace – Largo – Finale. Presto)

In una lettera del 28 settembre 1844 ad Auguste Franchomme, Chopin citava il processo di elaborazione dell'ultima Sonata per pianoforte da lui composta, quella in Si minore, schernendosi attraverso un incomprensibile *understatement* ("...sto scrivendo un piccolo lavoro...") del tutto fuori luogo nei confronti di un'opera di vaste proporzioni. Del resto lo stesso Chopin era ben conscio del valore della Sonata, tanto da richiedere per i diritti di pubblicazione una somma superiore a 1000 franchi, l'equivalente di cinquanta ore delle sue carissime lezioni. La Sonata in Si minore ci appare colma di una strabiliante vitalità, che è in aperto contrasto con le condizioni fisiche e psichiche dell'autore (l'opera venne ideata quando il rapporto con la Sand si era già completamente sgretolato) e che pone in serio imbarazzo i sostenitori - oggi in via di estinzione - della figura di un musicista le cui opere trasudano perennemente immagini di debolezza e di malattia.
La costruzione della Sonata ci rivela una impostazione molto classica, lontana dalle "stranezze" dell'opera 35, e soprattutto il ricorso a un tipo di scrittura pianistica molto originale e densa di sviluppi futuri. L'*Allegro* iniziale è basato essenzialmente su un tema di carattere sinfonico, molto ritmato, e su una seconda idea che pare quasi un estremo omaggio alla cantabilità italiana. Lo Scherzo seguente è un vero capolavoro di notazione pianistica che richiede lo sfoggio di un raffinatissimo *jeu perlé* mentre nel Trio centrale si ritorna a un tipo di scrittura polifonica che pare essere elemento irrinunciabile dell'ultimo stile chopiniano. L'esperienza melodica di una intera vita pare condensarsi nel bellissimo Largo in Si maggiore, il cui tema principale è preceduto da una maestosa introduzione. L'idea conduttrice è inframmezzata da un episodio secondario nel quale armonia e melodia si confondono in un complesso disegno fino a portarci, attraverso modulazioni audaci quanto inaspettate, alla riesposizione del tema principale, questa volta accompagnato da un disegno quasi di *berceuse*. Lo stesso tema viene citato, come in un ricordo, nella ineffabile,

brevissima coda che conclude il movimento.
Con un effetto drammatico di grande efficacia - tutta la Sonata è veramente improntata a un disegno di teatralità - quattro serie di accordi in ottave introducono con sgomento il cupo tema del Finale in forma di rondò, sorta di moto perpetuo anche qui molto ritmato, interrotto da un episodio ricorrente in modo maggiore e concluso da una pagina di estrema esaltazione musicale e strumentale.

Trois mazurkas op. 59

n.1 in La minore – Moderato
n.2 in La bemolle maggiore – Allegretto
n.3 in Fa diesis minore – Vivace

Nell'ultimo periodo della vita di Chopin si fanno più acuti i ricordi degli anni di giovinezza in Polonia e in particolare le reminiscenze di danza contribuiscono ad alimentare una specie di stato onirico nel quale il compositore, come è testimoniato da alcune lettere alla famiglia, sembra ricevere nuovi spunti per le proprie composizioni, al di là di quelli che sono i programmi di lavoro o le commissioni giunte dagli editori. In particolare queste tre Mazurke, tra le più amate dagli interpreti, vengono scritte quasi di getto, senza un particolare motivo (lettera del luglio 1845). La prima in La minore è di carattere malinconico, ma rischiarato da un trio in La maggiore; la ripresa effettuata inizialmente nella tonalità di Sol diesis minore ci conferma l'epoca tardiva di questa mazurka. Luminosa, nella calda tonalità di La bemolle maggiore, la seconda mazurka espone nella prima parte una bella melodia che con il consueto artificio "corale" viene ripetuta poco dopo in seste, per passare nella ripresa, dopo il breve Trio, a un cambio di registro affidato alla mano sinistra. Ancora una volta elemento che contribuirebbe a una sicura datazione è la complessa scrittura a quattro voci e i cromatismi che caratterizzano un passaggio di transizione alla Coda. Quest'ultima è scritta secondo uno stile che abbiamo già incontrato qualche volta nelle mazurke (e in qualche valzer) : un' impalpabile accelerazione e due accordi risolutivi come accade nell'op.56 n. 3.

Barcarolle in Fa diesis maggiore op. 60

(Allegretto – Poco più mosso – Meno mosso – Tempo I – Più mosso – Tempo I)

La Barcarola (1845-46) rappresenta l'unico saggio chopiniano di un genere che verrà ampiamente sfruttato da musicisti come Faurè, Rubinstein, Martucci e che in precedenza veniva utilizzato come esplicito riferimento descrittivo alle cosiddette "gondoliere" veneziane. Come nel caso della *Berceuse*, non esiste però qui alcun appiglio descrittivo per una pagina che si ammira esclusivamente come opera d'arte assoluta. Se nella *Berceuse* il moto armonico della culla è solamente il substrato di una delle invenzioni armonico-timbriche più notevoli di tutta la letteratura pianistica, nella Barcarola, sul ritmo ondeggiante dei 12/8 viene cesellata una pagina di grandi effetti coloristici e di audace invenzione armonica, che si possono cogliere fin dalle prime tre battute, volte a creare un magico clima di sospensione. Dal punto di vista formale la Barcarola è costruita secondo lo schema di un Notturno in tre parti, con una espansione delle diverse sezioni e con una terza parte che ripete la prima in forma variata. Una fantastica Coda sembra scaricare tutte le tensioni accumulatesi nelle pagine precedenti, per poi indugiare, come in un dolcissimo richiamo, sulla stessa pulsazione ritmica che aveva governato la *Berceuse* e concludersi inaspettatamente sugli accordi in "fortissimo".

Polonaise-Fantaisie in La bemolle maggiore op. 61

(Allegro maestoso – Più lento – A tempo primo)

In una citazione da una lettera scritta da Chopin alla famiglia a Varsavia nel dicembre del 1845 compare per la prima volta un accenno a quella meravigliosa quanto sfuggente pagina pianistica che è

la Polonaise - Fantaisie : "Vorrei terminare la Sonata per violoncello, la Barcarolle e qualcos'altro per la quale non ho ancora trovato un titolo". Opera proiettata verso il futuro, tanto che i contemporanei - tra i quali un osservatore particolarmente acuto quale era Liszt - ne evidenziarono erroneamente solo il carattere di estrema mutevolezza imputandolo addirittura alla cattiva salute fisica del compositore. Eppure l'ultima Polacca di Chopin, che del ritmo della danza originaria conserva soltanto un pallido ricordo, è uno dei capolavori massimi del musicista nel quale convergono tutte le esperienze artistiche passate, rivissute in un momento unificatore di sconvolgente profondità.
Riferendoci a un'analisi molto sommaria, l'op.61 può essere innanzitutto pensata come somma di una Introduzione, una prima sezione nella quale viene esposto per la prima volta il ritmo di polacca, una sezione centrale che nelle polacche precedenti l'op.44 avrebbe funzione di Trio, la ripresa e la coda. Il fatto è che molti passaggi che si direbbero superficialmente di transizione acquistano qui una valenza particolare fino a diventare essi stessi protagonisti. È questo il motivo principale per cui l'architettura dell'op.61 appare di così difficile identificazione.
La prima parte dell'introduzione è assolutamente originale, con quella successione di accordi seguiti da un lunghissimo arpeggio che sembra voler far risuonare come per incanto l'intera tastiera; questa successione viene presentata ancora poco prima della ripresa. L'esposizione del tempo – o meglio del ritmo – di polacca è anch'esso straordinario poiché la melodia che l'accompagna non avrebbe di per sé motivi di essere forzatamente ricondotta al significato della danza. Ma è sufficiente la sequenza di note ribattute in ottave per richiamare l'attenzione dell'ascoltatore sul fatto che si sta qui celebrando come un rito di omaggio alla nobile danza patriottica. Un nuovo motivo di semicrome diviso tra le due mani e ancora commentato dal brevissimo inciso ritmico di danza viene esposto e ripetuto con un continuo cambio di tonalità (La bemolle maggiore, Do maggiore, Mi maggiore, Fa diesis minore, Sol diesis minore) indicativo della enorme flessibilità alla quale perviene ora il linguaggio chopiniano. La stessa flessibilità che viene applicata subito dopo alla ripresa della melodia che era stata associata alla prima comparsa del ritmo di polacca, qui ribadita in Mi e Re bemolle maggiore e poi in La e Si bemolle minore. Se si vuole assegnare alla sezione indicata con "Più lento" il ruolo di Trio, troviamo qui una breve ma significativa introduzione in forma di corale formato dalla successione di accordi arpeggiati, al quale segue un vero e proprio tema affidata alla mano destra, una idea che verrà ribadita con ben altro significato di esaltazione nella Ripresa. Un nuovo bellissimo tema in Sol diesis minore porta a una fantastica cadenza dove il substrato del trillo sostenuto diventa sempre più complesso diventando doppio (come nel quarto scherzo), triplo e addirittura quadruplo, come se si volesse qui evocare il fantasma della *Sonata op.111* di Beethoven. Come già preannunciato ritorna a questo punto la doppia sigla di accordi e arpeggio che aveva aperto l'intero lavoro: da qui in poi la Ripresa mescola con una fantasia inimmaginabile gli elementi precedenti portando a una conclusione i cui contorni non sono neppure commentabili.

Deux nocturnes op. 62

n.1 in Si maggiore – Andante. Sostenuto. Tempo I
n.2 in Mi maggiore – Lento. Agitato

Degli ultimi due notturni scritti dal musicista (1846) si è fatto cenno in precedenza a proposito di certe anticipazioni dei caratteri tipici dell'ultimo stile chopiniano. L'op.62 n.1 si apre con una brevissima introduzione di due battute che – al pari di quella che avevamo incontrato nella Barcarola – dice già tutto sui contorni armonici dell'opera. Il tema principale è costituito da una melodia semplice ma seducente e resa armonicamente irresistibile da una scrittura a più voci. La seconda idea in Re diesis minore contrasta efficacemente con la prima, mentre la sezione centrale in La bemolle maggiore si caratterizza per l'accompagnamento sincopato della mano sinistra e per le modulazioni che avanzano verso il Fa minore, il Sol minore e il La minore. La ripresa del tema principale (enarmonia da Mi bemolle a Re diesis) dà luogo al fantastico passaggio di trilli di cui si era già parlato, che approda a una sorta di cadenza che ricorda vagamente quella che avevamo ascoltato nel Preludio op.45. La cadenza conduce a una lunga coda e alle quattro misure conclusive di commiato, un espediente quest'ultimo che avevamo già incontrato nel Notturno op.55 n.2 e

che ritroveremo tra poco al termine del secondo notturno. Di quest'ultimo si noterà l'incipit più semplice, più diretto, con un tema principale alla mano destra. La seconda esposizione del tema, abbellita dalle velocissime notine di passaggio, sembra qui riportarci al mondo giovanile dei primi notturni, in particolare l'opera 9 n.3. La sezione centrale, divisa a propria volta in due parti, è invece caratterizzata dall'accompagnamento violoncellistico della mano sinistra alla prima idea e da una drammatizzazione del discorso (*agitato, sempre legato*) che rende ancora più vario il materiale tematico di questo notturno. La ripresa abbreviata del tema principale è seguita inaspettatamente da una ripetizione della prima parte della sezione centrale e dalle tre ineffabili misure di commiato cui accennavamo poc'anzi.
Probabilmente a causa della aperta cantabilità del suo tema principale, anche il secondo notturno dell'opera 62 venne trascritto da Saint-Saëns per violino e pianoforte.

Trois mazurkas op. 63

n.1 in Si maggiore – Vivace
n. 2 in Fa minore – Lento
n. 3 in Do diesis minore – Allegretto

Le tre mazurke pubblicate come op.63 nel 1847, le ultime edite durante la vita del musicista, uniscono alla freschezza del materiale melodico la sapienza di una elaborazione contrappuntistica e di un trattamento armonico tipici dell'ultimo stile chopiniano. Caratteri questi che risultano più che evidenti nel geniale terzo numero della raccolta, dove il primo suggestivo tema viene sottoposto durante l'ultima esposizione a un complesso trattamento a canone che rappresenta oltretutto una sfida nei confronti delle capacità di differenziazione timbrica da parte dell'esecutore. La prima mazurka ricorda invece quanto importanti fossero arrivati a essere i ricordi del tempo passato, e in questo caso le radici popolari della danza, ben presenti nel tema principale e nel trio. Ma è tipico del sempre più raffinato stile dello Chopin di questi anni il modo attraverso il quale il rustico motivo principale viene trascritto per la tastiera, con una scrittura di stampo veramente sinfonico che porta soprattutto nella parte conclusiva al raggiungimento di sonorità bellissime. La breve, elegiaca seconda mazurka svela immediatamente con la dissonanza Do-Re bemolle il suo carattere introspettivo cui fa parzialmente da contrasto il trio in La bemolle maggiore.

Trois valses op. 64

n.1 in Re bemolle maggiore – Molto vivace
n. 2 in Do diesis minore – Tempo giusto. Più lento. Più mosso. Tempo I. Più mosso
n. 3 in La bemolle maggiore –Moderato

Le tre dediche separate di questi ultimi valzer pubblicati dall'autore nel 1847 (alla Contessa Delphine Potocka, alla Baronessa Nathaniel de Rotschild e alla Contessa Katharina Bronicka) sono già una testimonianza di quanto ogni nuovo lavoro del musicista fosse assai richiesto dagli editori, soprattutto se pensato nella forma di una danza così celebre come il Valzer. Il fatto che la tipologia del primo e del terzo valzer riporti a una più felice stagione, quando Chopin era conteso dai salotti parigini, non è certo in linea con il carattere estremamente malinconico del secondo, peraltro uno dei più amati dal pubblico di sempre. Fuori discussione è la notorietà del primo (noto in Francia come *Valse du petit chien* e altrove come *Valzer del minuto*), oggetto in seguito di numerosissimi arrangiamenti virtuosistici con uno speciale accanimento verso le doppie note (tra gli altri Rosenthal, Philipp, Michalowski e persino Max Reger e Sorabji). Il terzo valzer se ne sta apparentemente defilato, ma è in un certo senso uno dei più complessi. Se ne ricorda il tema principale molto cadenzato, ma di grande levatura è ad esempio il trio centrale in Do maggiore, dove il canto passa alla mano sinistra ricordando per inciso un momento dell'op.34 n.2. Altrettanto notevole è la coda, con quella improvvisa accelerazione verso l'alto che abbiamo incontrato più volte in certe mazurke.

Concerto per pianoforte e orchestra n.2 in Fa minore op. 21

(Maestoso – Larghetto - Allegro vivace)

Organico:
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 1 trombone, timpani, archi

È certo che Chopin eseguì il Concerto in Fa minore a Varsavia in forma privata il 7 febbraio e il 3 marzo del 1830 e in pubblico il 17 marzo, e che il suo primo recital parigino, che ebbe luogo alla Salle Pleyel il 26 febbraio del 1832 e che venne organizzato grazie all'aiuto di Kalkbrenner, ruotò attorno al Concerto in Mi minore, a Kalkbrenner dedicato. Chopin utilizzò dunque i due concerti come vero e proprio trampolino di lancio e come prova del fatto che un giovane arrivato dalla lontana Polonia era riuscito in poco tempo a impadronirsi dello stile elegante per eccellenza e ad eguagliare il livello di virtuosismo di grandi pianisti alla moda. Meno eseguito del confratello in Mi minore, il *Concerto op.21* si distingue da quello per il ricorso a una più soffusa vena patetica e forse per questo motivo rimase sempre il prediletto dall'Autore, che lo scelse per una delle proprie rarissime apparizioni a Parigi, il 15 gennaio del 1832. Ma la stessa predilezione la ebbero tanti pianisti, a partire da Liszt e da Schumann (quest'ultimo ne lodava in particolare il celestiale Larghetto), sino ai giorni nostri. Come nel caso dell'op.11, anche qui il primo movimento debutta con una lunga introduzione orchestrale, spesso abbreviata dalla tradizione esecutiva, all'interno della quale vengono esposti i temi principali : una prima idea di carattere patetico, la seconda più dolce in La bemolle maggiore esposta dall'oboe. Una breve frase ai flauti prepara l'entrata maestosa e virtuosistica del solista, che riprende subito il primo tema introducendo però vistose figurazioni ornamentali che proiettano l'ascoltatore nel mondo magico del pianoforte chopiniano. L'esposizione pianistica del secondo tema avviene quindi dopo che il solista ha avuto modo di commentare il primo mediante una scrittura elegantissima e piena di fascino, la stessa scrittura che procede incessante sino al primo grande "tutti" orchestrale. L'architettura di questo movimento non segue alla lettera – come già detto – lo schema formale classico, tant'è che la consueta sezione dello sviluppo è qui parzialmente sostituita da continue varianti dei passaggi ornamentali del solista. La stessa ripresa è accorciata e quasi tutta condotta sul secondo tema, sino alla breve e perentoria conclusione dell'orchestra.
Ancora una breve introduzione orchestrale ha lo scopo di anticipare la comparsa di un poetico tema in La bemolle maggiore, che la tradizione vuole sia stato segretamente dedicato all'amata Konstancja Gladkowska (si trattò in realtà di un innamoramento del tutto platonico da parte del compositore). Il Larghetto presenta una netta divisione in tre sezioni : la prima dedicata alla esposizione di questo tema belcantistico, la seconda contraddistinta da un appassionato declamato del pianoforte (all'unisono per le due mani) sopra i tremoli degli archi, e la terza che riprende il tema iniziale con ulteriori abbellimenti fino alla chiusura pacata con un arpeggio nella tonalità fondamentale.
Il Finale in ¾ presenta un chiaro andamento danzante che si coglie nel primo tema in fa minore quasi di valzer e soprattutto nella vera e propria seconda idea in La bemolle maggiore (*scherzando*) che ha il carattere di una mazurka. Ma è ancora un elemento tecnico (le incessanti terzine del pianoforte) a rappresentare il fattore catalizzante dell'intero movimento, che ha termine con un inaspettato richiamo del secondo tema da parte del corno e con la misteriosa, nostalgica ripresa del tema di valzer da parte del pianoforte, poi lanciato in una brillante chiusa in Fa maggiore giocata sulle rapidissime terzine e sulle note ribattute.

Concerto per pianoforte e orchestra n. 1 in Mi minore op. 11

(Allegro maestoso – Larghetto – Rondò. Vivace)

Organico:
2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 1 trombone, timpani, archi

È noto come i due concerti op.11 e op.21 abbiano rappresentato il materiale principale per le esibizioni pubbliche di Chopin a Varsavia, Vienna e nei primi anni del soggiorno a Parigi. Come nel caso di tutti gli altri lavori per pianoforte e orchestra, anche nei due Concerti i commentatori hanno sempre criticato la debolezza congenita dell'orchestrazione e i direttori non si sono mai fatti eccessivi scrupoli nell'arrangiare qua e là la strumentazione o nell'operare tagli (questi ultimi soprattutto nella lunga introduzione orchestrale dell'opera 11). Il giudizio sullo Chopin "sinfonico" è stato ridimensionato nel tempo e oggi non si parla tanto di incapacità nella strumentazione, semmai di scarso interesse per un vero dialogo tra solista e orchestra. Non si deve però dimenticare la collocazione storica dei due lavori, appartenenti a un periodo nel quale trionfava un genere rivolto quasi solamente a mostrare l'abilità del solista e quindi precedente alla svolta che avverrà a partire dal decennio successivo quando soprattutto Schumann ripenserà completamente l'architettura interna del Concerto raggiungendo un risultato di fusione tra solista e orchestra del tutto nuovo e ricco di sviluppi ulteriori.
Se i due concerti di Chopin appartengono dunque ancora al genere brillante, nondimeno la geniale scrittura pianistica e la qualità delle bellissime idee melodiche e armoniche che si ritrovano di continuo nelle due partiture ne innalzano il valore ben al di sopra degli esempi dei musicisti contemporanei e giustificano ampiamente le ragioni di un successo che fin dall'inizio ha decretato il loro ingresso senza riserve nel repertorio.
Il problema sollevato da molti critici e musicologi ottocenteschi attorno alla presunta scadente orchestrazione di tutti i lavori chopiniani già citati ha tra le altre cose dato il destro a tanti illustri pianisti per operare degli arrangiamenti per pianoforte solo degli incisi orchestrali, come se questi ultimi non avessero alcuna importanza nella loro forma originale. Questa usanza è sopravvissuta fino ai nostri giorni per l'op.22 ma ancora in pieno novecento grandi pianisti come Hoffman o Backhaus suonavano volentieri parti del concerto op.11 facendo a meno dell'accompagnamento orchestrale e recentemente alcuni ensemble hanno pensato bene di riproporre le opere 11 e 21 in una versione per pianoforte e quartetto d'archi che circolava già ai tempi delle prime pubblicazioni dei Concerti in Germania, Francia e Inghilterra. Per lo stesso motivo, direttori anche eccelsi come Furtwängler operavano in sede di esecuzione tagli e modifiche al tessuto orchestrale del secondo Concerto e all'introduzione del primo, avallando l'ulteriore presunzione critica secondo la quale Chopin non era stato in grado di comporre concerti che rispettassero formalmente la costruzione e i rapporti tonali presenti nelle opere di Beethoven e Mozart. Ma dall'esame di alcuni documenti inoppugnabili, sappiamo che certi particolari della strumentazione del Concerto in Fa minore erano stati segnalati nientemeno che da Berlioz, autore del più importante trattato ottocentesco sull'argomento e che, durante la prima esecuzione privata in casa Chopin del Concerto in Fa minore, orchestrali di indiscussa fama e autorità avevano lodato la strumentazione come "ricca e melodiosa". E poi, nonostante tutte queste critiche, la prova del nove giunse proprio dai favori del pubblico, che decretò fin dall'inizio il pieno successo dei Concerti con una particolare predilezione per il primo, e da pianisti illustri discendenti da qualsivoglia scuola, che trovarono anche nell'op.21 elementi di grande interesse.

La numerazione dei Concerti è notoriamente in contrasto con le date di composizione: l'esame delle lettere inviate da Chopin all'amico Titus fa risalire la stesura del Larghetto del Concerto in Fa minore al settembre del 1829 e il completamento del Finale all'inverno 1829-30, mentre Chopin parla di "secondo concerto" riferendosi al primo movimento dell'op.11 in una successiva lettera

del marzo 1830. Nel giugno del 1833, al momento della pubblicazione delle due opere su richiesta dell'editore Schlesinger a Parigi, Chopin non trovò sottomano la partitura di quello in Fa minore e inviò quindi quella del Concerto in Mi minore, che da allora divenne per sempre il "primo". Quello in Fa minore venne poi edito da Schlesinger nel 1836 e altre pubblicazioni in Germania e Inghilterra seguirono di lì a breve.

Caratteristiche comuni ai due Concerti risiedono senza dubbio nell'abbondante e fresco materiale melodico, a volte suggerito da idee altrui (Chopin attinge soprattutto dal Concerto in La minore di Hummel), a volte utilizzato secondo un meccanismo di autocitazione: l'incipit del secondo concerto è ad esempio quasi identico al secondo tema dell'Allegro dell'opera 11, ma la diversa ambientazione proietta qui su questa idea una luce crepuscolare estranea al lirismo sentimentale che lo stesso motivo comunica nel concerto gemello. Nei tempi lenti si stemperano in ambedue i casi le passionali melodie "all'italiana" che si ascoltano a profusione anche nei primi Notturni. Al finale è sempre associato un ritmo di danza (la Krakowiak nell'op.11, la Mazurka nell'op.21) che sottolinea sia una risposta al gusto borghese imperante dell'epoca sia la matrice nazionalistica di molta parte della produzione chopiniana.

Il primo Concerto, dedicato a Kalkbrenner, conobbe una fama assai superiore al secondo, e solamente nel '900 gli equilibri nei confronti delle due partiture si sono pressoché ristabiliti. Certo è che i ritmi marziali, vigorosi, le stesse melodie più "virili" che si incontrano nell'opera 11 hanno contribuito a concentrare su questo le preferenze del pubblico. L'Allegro maestoso che apre il primo Concerto suscita meraviglia per la grandiosità dell'introduzione orchestrale (138 battute, che raramente vengono rispettate in sede di esecuzione), introduzione che prepara in modo efficacissimo l'entrata eroica del solista e la successiva esposizione della lirica melodia rimasta tra le cose più celebri uscite dalla penna di Chopin. La fantastica introduzione orchestrale della successiva Romanza lascia il posto a una di quelle tipiche melodie che il musicista ha senz'altro mutuato dal belcanto italiano e che egli ha saputo trasformare e arricchire con un'arte della fioritura davvero straordinaria. Trascinante nella vivacità del proprio ritmo di danza popolare, il Rondò finale è ancora da ammirare per la qualità delle idee melodiche e per l'irresistibile dinamica della parte pianistica.

TUTTO Chopin

Sonata in Sol minore per violoncello e pianoforte op. 65

Introduction et polonaise brillante in Do maggiore
per pianoforte e violoncello op. 3

Pianoforte **Federico Colli**
Violoncello **Alberto Casadei**

Trio in Sol minore per pianoforte, violino e violoncello op. 8

Violino **Greta Medini**
Violoncello **Alberto Casadei**
Pianoforte **Chiara Opalio**

Fryderyk Chopin Zelazowa Wola (Varsavia), 1810 – Parigi, 1849

Introduction et polonaise brillante in Do maggiore per pianoforte e violoncello op.3

(Introduction. Lento – Alla polacca. Allegro con spirito)

Le brevi incursioni chopiniane nel campo della musica da camera si concretizzano tutto sommato solamente in tre lavori cui venne assegnato dal musicista un numero d'opera. Per le prime due si tratta di composizioni di non eccelso valore ma sempre scritte con grandissimo gusto e un senso infallibile delle proporzioni. La sola *Sonata per violoncello e pianoforte*, appartenendo all'ultimo periodo creativo ed essendo legata alla figura del cellista Franchomme, grande amico di Chopin, può essere davvero riguardata come un capolavoro. Tutta improntato al brio e all'elegante umorismo del dialogo concertante, l'opera 3 fu pubblicata nel 1831 a Vienna con una Introduzione aggiunta l'anno prima (la Polacca venne invece scritta nel '29). L'incipit assomiglia come effetto a quello architettato nel Rondò in Do maggiore per due pianoforti (lavoro che non ascoltiamo in questo ciclo perché pubblicato nel novero delle opere postume). La sezione di Polacca vede il violoncello esporre un tema davvero indovinato sul ritmo di danza scandito dal pianoforte, cui segue una seconda idea in Fa maggiore, sempre affidata al cello. Su questi due temi il pianoforte interviene con brillanti figurazioni tipiche dello stile concertante chopiniano di quegli anni. Dopo la ripresa della prima idea il discorso ha una svolta conclusiva con un'ancora più brillante coda dove il motivo di maggior fascino consiste forse nel contrasto tra la lunga melodia "vibrata" del violoncello e le rapide e scintillanti figurazioni in terzine del pianoforte. Un lavoro dunque senza problemi che riscosse evidentemente grande successo. L'editore Mechetti di Vienna fu costretto infatti a programmarne una seconda tiratura nel 1836, e ancor prima a commissionare e divulgare una riduzione per pianoforte solo approntata dall'infaticabile Carl Czerny. Negli anni parigini Richault e Schlesinger pubblicarono l'edizione francese dell'*op.3* ancora con successo. L'editore londinese Wessel come al solito aggiunse nel 1836 all'op.3 il titolo arbitrario (ma non del tutto fuori luogo) de *La Gaîté*. Schlesinger e Wessel misero in vendita anche la versione pianistica di Czerny ... omettendo il nome del trascrittore (erano ancora tempi grami per il diritto d'autore). Nel primo caso si voleva dare a intendere all'acquirente francese che si trattava di una trascrizione messa a punto dallo stesso Chopin. Nel secondo ci si mise di mezzo anche Fontana, che risultò essere l'*editor* della trascrizione. Va detto purtroppo che la "riduzione" di Czerny è molto maldestra perché sacrifica in molti punti nevralgici la parte del violoncello e quindi non può essere a tutti gli effetti considerata una trascrizione ben riuscita.

Sonata in Sol minore per violoncello e pianoforte op. 65

(Allegro moderato – Scherzo. Allegro con brio – Largo – Finale. Allegro)

A proposito di trascrizioni pianistiche, di ben altra levatura è il lavoro condotto da Alfred

Cortot sul Largo della *Sonata op.65*, nucleo espressivo dell'intero lavoro che può essere accostato nelle intenzioni al Largo della Terza sonata per pianoforte. Citata per la prima volta in una lettera del 1845, la *Sonata op.65* non venne completata in tempi brevissimi e sappiamo che la sua realizzazione costò non poca fatica all'autore. La pubblicazione avvenne infatti nell'ottobre del '47 da parte dell'editore Brandus nonostante l'autore avesse eseguito più volte il lavoro nel corso di alcune serate private accanto al dedicatario, il cellista Auguste Franchomme. La *Sonata* venne eseguita durante l'ultimo concerto tenuto da Chopin, a Parigi il 16 febbraio 1848, a eccezione del primo movimento, forse perché l'Allegro moderato di apertura è la parte di meno immediata presa sul pubblico, o più probabilmente perché la sua esecuzione avrebbe messo troppo alla prova le forze del musicista. Sorretta dall'inizio alla fine dalla maestria di una scrittura di complessa definizione che abbiamo visto avere prodotto capolavori enigmatici come la *Quarta Ballata* o la *Polonaise-Fantasie*, la *Sonata per violoncello e pianoforte* racchiude anch'essa una trama di non facile individuazione. Józef Chomitiski vi ha ad esempio non molti anni orsono dedicato una lunga analisi attraverso la quale viene individuata una comune matrice ciclica nei confronti dei quattro movimenti.
L'Allegro moderato è di analisi particolarmente complessa, perché ricco di spunti contrappuntistici (in particolare di giochi di imitazione tematica tra i due strumenti) e apparentemente monco di una vera e propria riesposizione del primo gruppo tematico. Quest'ultimo è costituito dall'idea di apertura, esposta dal pianoforte come si trattasse di una improvvisazione, e ripresa e completata poco dopo dal violoncello, e da una seconda idea elegiaca ancora in Sol minore, dapprima intonata dal cello e ripresa poco più avanti dal pianoforte, ma in Do minore. Il secondo gruppo tematico è introdotto dal pianoforte dopo una brevissima introduzione di accordi di settima che vanno a modulare in Si bemolle maggiore : si tratta di una idea estremamente contorta, quasi ciakowskiana, ripresa anch'essa poco più avanti dal cello, e che verrà citata nuovamente in Sol maggiore dopo la tormentata sezione di sviluppo.
Lo Scherzo al secondo posto ha accenti quasi schumanniani nella sua idea principale in Re minore; il trio vede un'ampia melodia in Re maggiore, quasi valzer, assai riconoscibile per l'ascoltatore oramai avvezzo al linguaggio dell'ultimo periodo, totalmente affidata al cello, accompagnato dal pianoforte. Meraviglioso è il tema di apertura del Largo, enunciato dal violoncello e poi ripreso dal pianoforte: in esso si condensa ancora una volta l'esperienza di canto di tutta una vita. L'idea che sta alla base del Finale e che funge da ritornello deriva dal tema di un canone appuntato quasi dieci anni prima. Un secondo tema in Do minore *dolce,espressivo* viene esposto più avanti dal cello, mentre una terza idea in Do maggiore – di carattere danzante, quasi una tarantella – chiuderà dopo la ripresa dei due temi principali la sonata in un ottimistico Sol maggiore che rischiara definitivamente i toni tutto sommato molto cupi dell'insieme (*più mosso, al fine*). Per molti considerata opera di per sé isolata nel panorama ottocentesco, come del resto lo sono le due Sonate per violoncello di Mendelssohn, l'*op.65* potrebbe peraltro essere indicata come il vero antecedente della *Sonata per violoncello* di Debussy, molto più di quanto non lo possano essere lavori dello stesso genere messi a punto più tardi da Brahms o da musicisti come Anton Rubinstein. Come molte delle opere dell'ultimo Chopin, la Sonata conobbe un'accoglienza di stima da parte di un pubblico perplesso. Anche un osservatore e musicista acuto qual era Moscheles la paragonò a "una foresta selvaggia nella quale solo a tratti filtra un raggio di sole".

Trio in Sol minore per pianoforte, violino e violoncello op. 8

(Allegro con fuoco - Scherzo. Con moto ma non troppo - Adagio sostenuto - Finale. Allegretto)

Pubblicato per la prima volta nel 1832 a Lipsia da Kistner (ma ancora nell'edizione inglese di Wessel viene indicato come *First Grand Trio*, forse dando per scontato che ne seguisse almeno un secondo) , l'*op.8* ebbe origine tra il 1828 e il 1829 e conobbe solamente una esecuzione privata nell'agosto del 1830 in casa dell'autore. Composizione particolarmente amata da Chopin, che la eseguì ancora privatamente persino nel 1847 accanto al cellista Franchomme, il Trio non entrò veramente mai nel repertorio probabilmente per il fatto che esiste in esso un certo contrasto tra l'invenzione melodica e il rispetto di una forma classica come il trio per pianoforte violino e violoncello, portato ai massimi livelli da Haydn, Mozart, Beethoven e Schubert. In altre parole Chopin tende nell'op.8 e parzialmente nell'op.65 ad utilizzare temi più "neutri" e quindi meno personali, almeno per chi è abituato ad ascoltare le sue composizioni in forma di danza o anche i Notturni. Del resto molti trii con pianoforte venivano composti proprio in quegli anni contaminando gli esempi classici più sopra citati attraverso un gusto brillante tipico dell'epoca. Pensiamo che solo tra il 1829 e il 1832 venivano pubblicati trii per pianoforte, violino e violoncello di Reissiger, Jupin, De Sayve, Hünten, Loewe, Herz, Bohrer, Moscheles, Mayseder, Breuer, Hiller, Lövenskiold, Pixis, a testimonianza di un mercato estremamente fiorente per questo genere, di solito coltivato anche tra le mura di casa da parte di abili dilettanti. Se l'invenzione melodica chopiniana non è qui ai massimi livelli, diverso è il discorso per quanto riguarda la scrittura pianistica, che già porta i segni inconfondibili di una grande personalità.
Dei due temi sui quali è fondato il primo movimento, il secondo, affidato al violino nel registro grave, verrà ripreso quasi testualmente molto più tardi da Rachmaninov nell'Allegro scherzando della sonata per violoncello e pianoforte. Al secondo posto troviamo uno Scherzo in Sol maggiore con un piacevole Trio in Do maggiore, forse il movimento più debole di tutto il lavoro. Segue l'Adagio sostenuto in Mi bemolle maggiore, che affida al pianoforte un elegante tema di notevole lirismo placando la tensione delle quattro misure introduttive. È un tema subito ripreso dagli archi e nel quale particolare importanza ha la presenza di un gruppetto di grande intensità espressiva. Il Finale è in forma di Rondò: il primo tema, davvero grazioso, viene esposto dal pianoforte e ripreso dal violoncello, al quale è invece affidata una seconda idea in Re minore, simile alla prima, più avanti ripresa dal violino e successivamente esposta in Do minore da violino e violoncello all'unisono. L'accompagnamento brillante del pianoforte, spesso in doppie note ci ricorda in miniatura certi passaggi del *Concerto op.11* e di notevole efficacia è lo sviluppo della seconda idea da parte dei due strumenti ad arco sostenuti dal pianoforte.

lunedì 22 febbraio 2010 ore 20.30

TUTTO Chopin

Variazioni sul tema "Là ci darem la mano" op. 2
Pianoforte **Maurizio Baglini**

Grande fantaisie sur des airs nationaux polonais n. 2 op. 13
Pianoforte **Alessandro Tardino**

Krakowiak in Fa maggiore n. 3 op. 14
Pianoforte **Maurizio Baglini**

Grande polonaise brillante précédée d'un Andante spianato n. 6 op. 22
Pianoforte **Alessandro Tardino**

Orchestra *la* Verdi per tutti
Direttore **Jader Bignamini**

Fryderyk Chopin Zelazowa Wola (Varsavia), 1810 – Parigi, 1849

Là ci darem la mano - Varié op. 2

(Introduzione.Largo - Poco più mosso – Thema. Allegretto – Var.I.Brillante marcato – Var. II. Veloce (ma accuratamente) – Var. III.Sempre sostenuto – Var. IV. Con bravura – Var. V. Adagio espressivo – Alla polacca)

Si è detto dell'importanza delle Variazioni su "Là ci darem la mano" op.2 come prima composizione che impose il nome di Chopin al di fuori del ristretto ambiente di Varsavia. L'opera 2 venne concepita per pianoforte e orchestra (e come tale eseguita da Chopin ad esempio a Vienna due volte l'11 e il 18 agosto del 1829, poi ancora a Varsavia e a Parigi), ma l'accompagnamento di quest'ultima è talmente limitato da poter essere omesso, come oggi dimostrano le pur rare esecuzioni di questo lavoro. Il famoso tema è preceduto da una introduzione nella quale il solista si lancia nel consueto arsenale di arpeggi, doppie note, scale velocissime proprio dello stile "brillante" del primo Chopin. Dopo l'esposizione del tema segue un inciso orchestrale che verrà riproposto più volte come elemento di transizione tra le cinque variazioni, alcune delle quali sono condotte all'insegna di un virtuosismo molto spinto. Una sesta variazione virtuosistica (che precede la quarta) è stata pubblicata solamente dopo la seconda guerra mondiale; è stata eseguita in concerto da qualche pianista particolarmente dotato (ad esempio Michael Ponti). Dove esce allo scoperto il giovane musicista polacco è nella quinta e ultima variazione, condotta sul ritmo della danza eroica nazionale. L'originalità del lavoro venne immediatamente colta da Schumann nella sua recensione del 7 dicembre 1831 che iniziava con le profetiche parole : "Giù il cappello, Signori, un Genio!". Schumann tra l'altro fece sì che l'opera venisse eseguita in Germania dalla moglie Clara, famosa concertista.
Sempre in Germania apparve una curiosa recensione che forse per la prima volta inaugura il malvezzo di volere a tutti i costi abbinare contenuti descrittivi alle composizioni di Chopin, entrando in particolari francamente ridicoli. Nella lettera a Tytus del 12 dicembre 1831 l'autore è a questo proposito molto esplicito : "Ho ricevuto in questi giorni da Kassel una recensione di dieci pagine relativa alle mie Variazioni sul Don Giovanni ... dopo una lunga introduzione, continua in una analisi, battuta per battuta, spiegando che non si tratta di ordinarie variazioni ma di un fantastico tableau. Nella variazione seconda si dice che Don Giovanni corre via con Leporello; nella terza bacia Zerlina mentre la rabbia di Masetto si coglie nel disegno della mano sinistra, e nella quinta misura dell'Adagio sempre Don Giovanni dà un bacio a Zerlina in corrispondenza di un re bemolle. Il Conte Plater mi ha chiesto ieri sera dov'è quel re bemolle ! Mi viene da morire dal ridere pensando all'immaginazione dei tedeschi."

Grande fantaisie sur des airs nationaux polonais op. 13

(Introduction (Largo non troppo) - Air 'Juž Miesiac Zaszedl' (Andantino) - Theme de Charles Kurpinski (Allegretto) - Presto con forza (cadenza) - Lento, quasi Adagio – Molto più mosso - Kujawiak (Vivace))

Organico: archi, 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 2 trombe, 1 trombone, timpani

Scritto verso la fine del 1828 e pubblicato nel 1834 con dedica al grande pianista e compositore Pixis, questo lavoro è difficilmente classificabile dal punto di vista formale perché ritiene qualcosa del 'tema con Variazioni' e allo stesso tempo si colloca sul piano dei cosiddetti pot-pourri che legavano tra loro diverse idee tratte in genere da motivi vocali, di carattere popolare o contenuti nelle opere teatrali di maggiore successo. Come del resto avviene per i Concerti, le Variazioni op.2 e la Krakowiak op.14, la Fantasia fu uno di quei cavalli di battaglia che concorsero all'affermazione di Chopin come virtuoso alla moda. Assieme al Concerto op.21 l'opera 13 fu la protagonista di una famosa serata varsoviana del 17 marzo 1830 (senza contare l'analoga presentazione in forma privata di entrambe le composizioni che era avvenuta il 7 febbraio in casa degli Chopin). Dopo un periodo in cui la musicologia e la critica tendevano a valutare esclusivamente la produzione dello Chopin maturo, divenne chiaro a tutti come la Fantasia contenesse spunti molto interessanti per stabilire una volta per tutte l'importanza dell'elemento folcloristico, del canto popolare nella produzione del musicista. In altre parole nell'opera 13 e nella seguente si gettano i presupposti per quella che sarà la sublimazione operata da Chopin soprattutto nei cicli delle mazurke, dove l'elemento nazional-popolare si trasforma in una composizione musicale di valore autonomo, e le gioie e le malinconie dei contadini polacchi vengono proiettati fino ad assumere una valenza universale.
A dire il vero un esame più attento del materiale melodico presente nella Fantasia denuncia una appropriazione da parte dell'Autore non operata attraverso le fonti originali, bensì filtrata da una sensibilità borghese particolarmente benevola nei confronti dei motivi di colore locale allora in voga. Anzi, uno dei temi esposti nella Fantasia viene recepito attraverso l'ulteriore mediazione di un musicista 'colto' come Kurpinski, che si era basato su un'idea di danza rutena, la Kolomyjka.
La Fantasia si apre con una Introduzione che sfocia nell'esposizione di un'aria popolare di grande successo, continua con una serie di variazioni sulla stessa aria, transita attraverso una nuova citazione melodica filtrata appunto da Kurpinski e ancora variata qui da Chopin per giungere a un brillante finale dove un tema contadino di Kujawiak (peraltro legato a una danza di tipo lento) dà adito a un trattamento virtuosistico di grande effetto nel quale la velocità diventa parametro contrastante con l'idea del motivo originale.

Krakowiak – Grand Rondeau de concert op. 14

(Introduction.Andantino quasi Allegretto.Molto Allegro – Rondeau.Allegro non troppo)

Krakowiak è il nome di una antica danza polacca in 2/4 di origine montanara originaria appunto della regione (o meglio Voivodato) di Cracovia, una delle tante danze utilizzate dai compositori polacchi dell'epoca pre - chopiniana. Non ci stupisce dunque il fatto che il musicista prosegua la sua produzione nel genere del concerto o del rondò per pianoforte e orchestra ricorrendo anche a questo motivo, che contribuì non poco a consolidare la fama dell'autore visto appunto come astro nascente nel contesto della rinascita di interesse per la musica nazional-popolare. Scritto tra il 1827 e il 1828 a Varsavia, questo Rondò è arrivato a noi in forma di manoscritto autografo e come tale ripubblicato in facsimile all'interno dell'edizione nazionale delle opere di Chopin. Il rondò ebbe molto successo a Vienna, il 18 agosto del '29, accanto all'opera 2, venne ripreso a Varsavia il 21 marzo del 1830 e soprattutto spopolò nella Parigi del 1832. Ma *Krakowiak* fu anche l'opera, assieme all'op.13 e all'op.2, a fare le spese della "campagna denigratoria" che fiorì più tardi nei confronti dei lavori per pianoforte e orchestra di Chopin, campagna che come abbiamo già detto colpì anche i due *Concerti op.11 e 21*. Ma in quest'ultimo caso pur sempre di Concerti si trattava, mentre le altre tre opere vennero relegate nel novero dei pezzi brillanti con accompagnamento orchestrale *ad libitum* e tutto sommato solamente l'Andante e Polacca op.22, come vedremo tra poco, rimase costantemente nel repertorio dei grandi virtuosi della prima parte del '900, proprio per il fatto che poteva tranquillamente essere eseguita senza l'apporto dell'orchestra. Non è un caso che il secondo lavoro recuperato alla pratica concertistica fu l'op.2, anch'essa riproposta come pezzo per pianoforte solo. L'op.13 e l'op.14 finirono per diventare i fanalini di coda proprio perché necessitavano assolutamente dell'intervento orchestrale.
Krakowiak si apre con una bellissima Introduzione che dà un vero e proprio senso di spazialità attraverso la sovrapposizione di un accordo di quinta ai corni, dell'intervento degli archi e della melodia interrogativa suonata all'unisono dal solista. Segue un passaggio molto brillante affidato al pianoforte allo scopo di preparare l'apparizione del tema principale di danza sull'accordo di settima di dominante. All'esposizione del tema, che deriva da un canto popolare, segue un lungo inciso orchestrale che propone del nuovo materiale che verrà poco dopo ripreso dal solista in una lunga sezione assai brillante. La prima strofa, o couplet, è rappresentata da un tema in Re minore/Fa maggiore esposto dal solista ancora all'unisono sul pizzicato degli archi, tema che poco più avanti viene esposto nuovamente in Do diesis minore dall'orchestra mentre il solista si lancia in un lungo passaggio di arpeggi estesi: se ricordiamo la genesi degli studi op.10 e op.25 intesi come razionalizzazione poetica di problemi tecnici che servivano all'autore nell'esercizio delle proprie funzioni concertistiche, ritroveremo qui lo spunto che darà luogo allo Studio op.25 n.12. Dopo la ripresa del ritornello ricompare il motivo della seconda strofa e una variazione del tema principale. La coda è quasi interamente dedicata alla bravura del solista e l'intero lavoro si chiude in un'atmosfera di giubilo che provoca senz'altro l'applauso.

Grande polonaise brillante précédée d'un Andante spianato op. 22

(Andante spianato. Tranquillo – Polonaise. Allegro molto)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, 1 trombone basso, timpani, archi

Il dittico che compone quest'opera insolita venne dato alle stampe nel 1836 ma è in realtà formato da due parti distinte che risalgono rispettivamente al 1830 (la Grande Polonaise per pianoforte e orchestra) e al 1834-35 (l'Andante spianato per pianoforte solo). Una formazione siffatta è perlomeno curiosa, dato che l'Andante, pagina di sublime poesia che era stata eseguita diverse volte dallo Chopin concertista fino a un anno prima della morte, appartiene in tutto e per tutto alla musica pianistica "pura", mentre la successiva *Polonaise* si colloca appunto a fianco dei due *Concerti*, di *Krakowiak* e della *Fantasia op.13*. Proprio la veste originale della Polacca parrebbe dare ragione ai detrattori della scrittura orchestrale chopiniana, qui ridotta a puri interventi di riempitivo tanto che la maggior parte delle esecuzioni del dittico avviene ancora oggi da parte del solo pianista. Il solista arrangia dunque alla meglio le misure introduttive dell'orchestra al termine dell'Andante spianato o addirittura le taglia di netto come faceva Benedetti Michelangeli, grande interprete di questo lavoro. La Polacca, come era accaduto nell'opera 3, non ha niente di eroico che possa richiamare l'aspetto delle opere successive che abbiamo ascoltato in questo ciclo: si tratta qui di una danza molto elegante e soprattutto ideale per ispirare all'autore episodi davvero brillanti per il solista, sempre condotti con un senso infallibile del gusto dell'epoca. Per quanto riguarda l'Andante spianato è molto probabile che il titolo sia stato suggerito a Chopin dal *Cantabile spianato* (secondo tempo del terzo Concerto) di Paganini, scritto nel 1826. Il fatto che il terzo movimento del Concerto sia una Polacca potrebbe confermare non solo l'origine del titolo della prima parte dell'op.22 ma anche il successivo abbinamento per le stampe.