

Giorgio Sanguinetti

**ANALISI E VARIAZIONI DI TEMPO:
LA POLACCA OP. 53 DI CHOPIN**

1. Introduzione

L'aspetto più difficile e sfuggente dell'esecuzione musicale è forse quello della scelta del tempo e delle sue variazioni. Qual è il tempo giusto per una composizione, e come va stabilito? E poi, una volta deciso il tempo generale, questo va osservato strettamente o l'esecutore può concedersi accelerandi e rallentandi occasionali, o addirittura cambiare il tempo in una data parte della composizione, per poi riprendere successivamente il tempo principale? In cosa consiste il rubato, e dove questa pratica trova legittimità? È giustificato introdurre una variazione agogica anche dove il compositore non l'ha prescritta? Domande di questo genere si pongono continuamente agli esecutori, e le risposte ovviamente dipendono da molti fattori, e soprattutto dal contesto storico e stilistico nel quale il pezzo è originato, e dalla conoscenza della prassi esecutiva relativa alla sua epoca e alla sua tradizione locale.¹ Una volta stabiliti i limiti entro i quali è possibile muoversi, una particolare attenzione va riservata alla narrazione (se questa è ammessa nel contesto culturale del pezzo) oppure agli aspetti retorici e oratorii. Tuttavia, anche esauendo questi aspetti, e anche nel caso in cui il pezzo appartenga ad un'epoca nella quale i compositori facevano uso di prescrizioni dinamiche e agogiche, resta a disposizione dell'esecutore uno spazio di libertà molto (per alcuni troppo) ampio; e ciò accade perfino nel caso in cui l'esecutore sia contemporaneo al compositore e condivida con lui lo stesso ambito culturale e le medesime convenzioni musicali. Un aneddoto può illustrare questo punto meglio di qualsiasi discorso astratto:

Studiando il *Te Deum* [di Verdi] Toscanini aveva avuto dei dubbi circa alcune leggere modifiche di tempo, in particolare qualche *rallentando* che riteneva implicito nella musica in alcuni punti ma che Verdi non aveva indicato sulla partitura. Chiese a Depanis che scrivesse al compositore, il quale si trovava allora a Genova, per chiedergli un colloquio. Il 18 aprile Verdi rispose: "... I Maestri Toscanini e Venturi [il maestro del coro] possono venire qua quando vogliono. Dopo mezzogiorno io sono sempre in

¹ Per un'introduzione storica a questi problemi cfr. Neumann 1993, in particolare le parti I e II (pp. 1-154).

casa [...]” I visitatori giunti da Torino furono cordialmente accolti a Genova dal vecchio maestro. Quando la conversazione cadde sui *Quattro Pezzi* Toscanini sperò che Verdi suonasse al pianoforte il *Te Deum*, ma questi gli disse invece: “No, no, lo suoni Lei”. Toscanini si mise al piano, e ad un certo punto accennò un *rallentando* che non era stampato sulla partitura. “Bravo”, disse Verdi. Toscanini s’interruppe e disse: “Maestro, se sapesse quanto filo da torcere mi ha dato questo passaggio... Perché non ha indicato il *rallentando*?” E Verdi: “Se l’avessi scritto, i cattivi musicisti lo avrebbero esagerato; ma chi è buon musicista lo sente e lo esegue, proprio come ha fatto Lei, senza aver bisogno di vederlo scritto” [Sachs 1981, 74-75].²

La splendida risposta di Verdi c’introduce all’argomento specifico di quest’articolo: in che modo la percezione delle strutture musicali e della loro interazione col contesto tonale e/o metrico può condizionare la scelta dei tempi e delle variazioni agogiche non scritte dal compositore. Anche posto in questo modo, l’argomento è così vasto da presupporre una trattazione sistematica che andrebbe molto oltre i limiti di un singolo articolo. L’approccio che sceglierò, dunque, sarà limitato alla discussione analitica di alcuni punti di un singolo pezzo: la Polacca in La bemolle maggiore op. 53, *Eroica*, di Chopin. Lo scopo dell’analisi è di arrivare ad alcune ipotesi circa le variazioni di tempo da adottare in fase esecutiva.

2. Chopin e la variazione di tempo

Il direttore d’orchestra di origine tedesca Charles Hallé ci ha tramandato una toccante testimonianza riguardante l’atteggiamento di Chopin nei confronti di un certo malcostume che già allora si andava diffondendo nell’esecuzione delle sue opere:

Ricordo come, in un’occasione, [Chopin] mi appoggiasse dolcemente una mano sulla spalla dicendomi quanto si sentiva infelice perché aveva sentito la sua ‘Grande Polacca’ in La bemolle suonata veloce, e che questo aveva distrutto tutta la grandezza e la maestà di questa nobile ispirazione [Eigeldinger 1986, 82].

Se riguardo alla scelta del tempo “giusto” Chopin era, evidentemente, molto sensibile (un tempo troppo veloce può distruggere tutta la grandezza e la maestà della Polacca), le testimonianze riguardanti il suo atteggiamento nei confronti delle variazioni del tempo sono estremamente contraddittorie.

² Ringrazio Mauro Balestrazzi per aver attirato la mia attenzione su questo episodio.

Da una parte, Chopin viene descritto da una delle sue migliori allieve come un maestro e un pianista che «richiedeva la più rigorosa aderenza al ritmo, odiava ogni indugio e trascinamento, ogni rubato mal posto così come ogni ritardando esagerato»³ e da Mikuli addirittura come un fedele utilizzatore del metronomo. Dall'altra parte, tuttavia, lo stesso Mikuli, in un'ulteriore testimonianza, parlava di Chopin in termini opposti:

Chopin era ben lontano dall'essere un partigiano del rigore metrico e nel suo modo di suonare faceva frequentemente uso del rubato, accelerando o rallentando questo o quel tema. Ma il rubato di Chopin possedeva una logica emozionale incrollabile. Esso traeva sempre la propria giustificazione da un irrobustimento o da un indebolimento della linea melodica, da un dettaglio armonico, dalla struttura della figurazione. Era fluido, naturale; e mai degenerava nell'esagerazione o nell'affettazione [Eigeldinger 1986, 50].

Il rubato di cui parla Mikuli è quello cosiddetto del secondo tipo, che riguarda fluttuazioni di tempo – accelerazioni o rallentamenti – relative a unità musicali più ampie di una battuta, come frasi, periodi o intere sezioni.⁴ A differenza del primo tipo di rubato, cioè il rubato barocco (anch'esso praticato da Chopin) questo tipo di rubato non prevede un "risarcimento" – cioè un'alterazione di tempo opposta che compensi la prima – allo scopo di mantenere costante la durata della battuta.⁵ I tre esempi che porterò riguardano tutti il secondo tipo di rubato.

³ Si tratta di una testimonianza di Friederike Streicher [Niecks 1902, 49].

⁴ L'esistenza di due tipi di rubato in Chopin risulta dalle testimonianze degli allievi diretti, in particolare da quelle di Georges Mathias e di Wilhelm von Lenz. [Eigeldinger 1986, 49-50; 120-121 (nota 98)].

⁵ Sul "tempo rubato" in generale si vedano Hudson 1994 e Rosenblum 1994; sul rubato in Chopin Eigeldinger 1986 (specialmente pp. 49-52 e note) e 1974; Belotti 1968.

3. La Polacca op. 53: il motivo

A Monsieur Auguste Léo

POLONAISE

Maestoso

Op. 53

1

sf *p*

4

sf *p*

7

sf *p*

10

cresc. *sf* *p* *f* (*p*)

14

cresc.

Esempio 1: Chopin, Polacca op. 53, bb. 1-16⁶

⁶ Gli Esempi 1 e 5 sono tratti da Chopin 1951a.

La forma della Polacca op. 53 è sostanzialmente quella che si trova di solito nella musica strumentale che deriva da danze: un'introduzione, una sezione principale, un Trio, la ripresa della sezione principale e una coda. Il motivo che domina la sezione principale della Polacca è un disegno di nota di volta (che si può presentare anche in forma incompleta) intorno al quinto grado melodico. Nella tonalità principale di La bemolle maggiore questo motivo assume l'aspetto di Mib–Fa–Mib; nelle tonalità secondarie le altezze cambiano, ma la loro posizione all'interno della triade locale resta la stessa. Per esempio, nelle bb. 21-22 il motivo diventa (Fa)-Solb–Fa, ma la posizione di queste note all'interno della triade di Si bemolle maggiore (in quel momento la triade di tonica) è sempre 5-6-5. Questo motivo è presente anche nell'introduzione, in una doppia versione: una diatonica (col Fa naturale) e una alterata cromaticamente (col Fa bemolle).⁷ Nell'introduzione queste due versioni sono presentate una di seguito all'altra, in modo tale che la versione diatonica segua immediatamente quella cromatica.

Con l'arrivo del Fa naturale, a b. 9, ha inizio un trasferimento di questa nota all'ottava superiore. Nel momento in cui il trasferimento si compie, a b. 12, ha inizio una frenetica ripetizione del motivo principale, che dura ben quattro battute e che sfocia nel tema principale che ha inizio a b. 17. Lo stesso motivo, dunque, costituisce il materiale tematico dell'introduzione così come quello della sezione principale, il che configura una situazione non molto frequente. Normalmente, infatti, la fine dell'introduzione e l'inizio della sezione principale sono segnalati da un cambiamento tematico, cosa che avviene, per esempio, nelle sonate di Beethoven che contengono un'introduzione come le opere 13, 53, 81a, 111. Com'è riuscito Chopin a ottenere il senso di enorme tensione che cresce attraverso l'introduzione per poi risolversi nell'attacco della sezione principale senza l'aiuto della differenziazione del materiale tematico? Io credo che tale differenziazione esista, e che Chopin l'abbia ottenuta utilizzando lo stesso motivo in due situazioni metriche differenti.

⁷ Il conflitto tra le versioni diatonica e cromatica del motivo resta irrisolto per tutto il pezzo. Nella coda, infatti, le due versioni sono presentate insieme (nel basso, alle bb. 171-172), poi la versione diatonica sembra concludere con una perorazione (bb. 175-178) ma è la versione cromatica che ha l'ultima parola, nella cadenza (dove il Fa bemolle è scritto enarmonicamente come Mi naturale).

**Esempio 2: Chopin op. 53: riduzione proporzionale delle durate
(*durational reduction*) bb. 1-32**

Le forme del motivo, così come si presentano nell'introduzione, sono riportate nell'Esempio 2, che è una riduzione proporzionale delle durate (*durational reduction*) delle prime 32 battute: cioè dell'introduzione e dell'antecedente della prima parte. In quest'esempio le durate delle note, selezionate in base al loro rilievo strutturale, sono state dimezzate e ogni gruppo di quattro battute è stato raggruppato in una singola battuta di 12/8.⁸ Come si vede da quest'esempio, nell'introduzione la nota che costituisce la "volta" del motivo (cioè il Fa) è dissonante rispetto al pedale di Mi bemolle che domina il basso per tutte le prime sedici battute, e si trova nella

⁸ Il punto di partenza per lo studio della *durational reduction* è il celebre articolo di Carl Schachter, *Rhythm and linear analysis: Durational reduction* del 1980; cfr. anche Rothstein 1989; Renoldi 1995 e 1996.

posizione metrica “corretta” dal punto di vista del contrappunto (cioè in posizione non accentata). Al momento dell’attacco del tema principale, invece, le stesse note si trovano spostate in modo tale che la nota di volta ora cade sul battere. Questo spostamento metrico ha l’effetto di “mettere in luce” il motivo, il cui progressivo svelamento costituisce lo scopo principale dell’introduzione. L’Esempio 3 mostra in che modo avviene questa graduale messa in luce del motivo.

Esempio 3: scrittura semplificata delle prime 17 battute, con i motivi messi in evidenza

La prima comparsa del motivo avviene nelle bb. 1-3. La nota di volta è in una posizione metrica non accentata, nella versione abbassata (Fa bemolle) e nascosta in una parte interna della mano destra. La stessa versione cromatica del motivo, questa volta “ridotta” (privata cioè della prima nota della figura, il Mi bemolle), è ripetuta subito dopo nella figurazione di quartine di sedicesimi, ed è accompagnata da tutti i movimenti di semitono che la accompagnavano nelle altre voci dal terzo movimento di b. 2. La versione diatonica del motivo compare, come una copia “dilatata” della

versione cromatica, tra la b. 1 e le bb. 12-13;⁹ questa volta il motivo inizia dal registro inferiore e si conclude nel registro superiore (il “registro obbligato” dell’intera Polacca) ma la nota di volta si trova ancora nella posizione metrica non accentata. La nuova posizione è annunciata dalle quartine di sedicesimi che iniziano sul secondo movimento di b. 13. Queste quartine ripetono il motivo Fa - Mi bemolle, ma con le durate dimezzate e soprattutto con una posizione metrica nuova: il Fa si trova ora sulla posizione accentata della quartina. Finalmente, a b. 17, il motivo è pienamente svelato e la nota superiore (Fa) si trova su un battere di grande forza. Non solo, infatti, il primo movimento di b. 17 è il battere di questa battuta, ma è anche il battere dell’iper misura che raggruppa le quattro battute da b. 17 a b. 20; e, in più, arriva dopo i quattro gruppi di quattro battute ciascuno che costituiscono la struttura metrica dell’introduzione (il ritorno del Fa nella stessa posizione a b. 33 conferma la regolarità della successione di quattro ipermisure). Ora, se il Fa di b. 17 rappresenta un battere di livello così elevato, ne consegue che siamo obbligati a reinterpretare metricamente tutta l’introduzione, perché il Mi bemolle, che la sintetizza allo stesso livello del Fa, non può più rappresentare un battere; e reinterpretandolo come levare sentiamo di conseguenza tutta l’introduzione come un grande levare.¹⁰ Tale interpretazione è, in effetti, confermata dal fatto che tutta l’introduzione consiste in un’espansione dell’armonia di dominante di La bemolle maggiore, su cui risolve solo a b. 17. L’armonia di V di La bemolle, tuttavia, viene all’inizio percepita come I di Mi bemolle maggiore; solo gradualmente, attraverso la sua destabilizzazione (che diventa evidente a b. 13, con la comparsa della settima, Re bemolle), diventiamo consapevoli della reale natura dominantica di questa “tonica”.

Ora l’esecutore si trova di fronte a un problema non di poco conto. “Reinterpretare” un passo è un’operazione che presuppone un “tornare indietro” da parte di chi reinterpreta: ma l’esecutore non può tornare indietro, è costretto a procedere sempre in avanti. La reinterpretazione può essere soltanto suggerita da un particolare modo di eseguire, che dia l’idea di un inizio stabile (quasi una tonica) e di una progressiva destabilizzazione a mano a mano che l’attrazione della vera tonica inizia a farsi sentire. Il tempo è un aspetto determinante: un attacco autenticamente “maestoso” (come prescritto da Chopin) deve dare l’impressione di stabilità, e un graduale *accelerando e crescendo* a partire da b. 13 – quando cioè la

⁹ Per una chiara esposizione dell’idea di parallelismo motivico (che comprende anche quella di ripetizione “dilatata” di un motivo) cfr. Burkhart 1978.

¹⁰ Sull’idea di “levare esteso” cfr. Cone 1967, 24.

comparsa del Re bemolle sotto al completamento del motivo di volta rende chiaro che la tonalità di Mi bemolle è in realtà la dominante di La bemolle – deve comunicare il senso di tensione verso l’attacco della Polacca.

L’ultimo Mi bemolle di b. 16 costituisce un problema a parte. Questa nota ora è diventata la prima nota del motivo, nella sua nuova posizione metrica, e va quindi eseguita collegandola al Fa di b. 17. La grande enfasi che questa nota ora richiede, avendo accumulato su di sé una così grande tensione, non deve però tradursi in un rallentando della b. 16, perché questo rischia di dissipare la tensione prima che questa venga scaricata sull’attacco della ripresa. La risposta esecutiva a questo problema – dare sufficiente enfasi al Mi bemolle evitando ogni *rallentando* – potrebbe venire da un legatissimo, quasi un portamento, che unisca le prime due note del motivo, Mi bemolle e Fa, accompagnato da una ripresa del tempo I (*Maestoso*) sull’ultimo quarto di b. 16 (si ricordi che da b. 13 è in atto un *accelerando e crescendo*).

4. Il contesto tonale

Per mostrare in che modo la percezione del contesto tonale possa influenzare il modo di eseguire la musica porterò due esempi: il primo caso, il più semplice, riguarda due segmenti di frase identici (differiscono solo per un raddoppio strumentale) che, a causa della differente posizione nell’ambito tonale, assumono, a mio parere, un significato differente. Il secondo caso riguarda una sezione molto ampia del Trio.

4.1 Due frasi identiche (o no?)

Attaccata con eroico slancio, la prima frase di quattro battute della Polacca (bb. 17-20) termina, in modo piuttosto insolito, sul II grado. La frase seguente inizia come una trasposizione letterale della precedente, ma ovviamente conclude in modo diverso (altrimenti si instaurerebbe una spirale ascendente con esiti non proprio felici): inizia dal II grado per terminare sul IV⁶. La frase che interviene successivamente porta qualcosa di nuovo; le quattro battute sono infatti occupate da due segmenti di due battute, il secondo dei quali è la replica del primo, ma con una scrittura più piena e con un effetto, almeno al mio orecchio, alquanto diverso: molto più affermativo e positivo del primo. Anche metricamente, questo terzo gruppo di quattro battute suona alquanto insolito rispetto alla regolarità dei gruppi precedenti. Riesce infatti difficile sentire l’inizio di b. 26 (e di b. 28) come movimenti accentati: essi suonano piuttosto come una continuazione della battuta precedente, e il battere sembra anzi cadere sul secondo movimento di b. 26 (e 28). Se riprendiamo l’Esempio 2 (la riduzione proporzionale delle durate) possiamo vedere come questo gruppo di quattro battute

contenga una *hemiolia*: le quattro battute di 3/4 sono cioè diventate momentaneamente due battute di 6/4 (3/4 nella notazione dimezzata dell'Esempio 2), ognuna articolata internamente come 2+2+2. Questo ci spiega il singolare effetto metrico, ma non ancora il fatto che queste due piccole frasi suonino così diverse l'una dall'altra. La ragione di questa differenza di effetto mi sembra vada cercata nel diverso contesto tonale in cui esse si muovono. L'Esempio 4, un'analisi della condotta delle voci di tutto l'antecedente della Polacca (bb. 17-32), potrà chiarire meglio questo punto. Questo esempio comprende due grafici: a) mostra un livello intermedio più prossimo alla superficie della musica, b) uno stadio di riduzione più profondo. È opportuno far riferimento a entrambi per chiarire alcuni punti difficili come quelli alle bb. 21-24 e 25-26.

The image displays two levels of musical analysis for a voice part, labeled 'a)' and 'b)'. Both levels show a vocal line on a treble clef staff and a bass line on a bass clef staff, both in 3/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).
 Level 'a)' covers measures 17 to 29. It features a complex rhythmic structure with many beamed notes. Above the staff, there are annotations for measures 17, 21, 23, 25, 27, and 29, including a '4' over measure 17 and a '3' over measure 29. Below the staff, there are Roman numerals: 'V' under 17, '(ivb v)ii' under 21, '7 4-3' under 23, 'IV 6' under 25, '7-3' under 27, and 'II V' under 29. A dashed line connects measures 17-21, and another connects 23-27.
 Level 'b)' covers measures 17 to 29. It shows a more simplified rhythmic structure. Annotations above the staff include '3' over 17, '21', '23', '26', and '29'. Below the staff, Roman numerals are: 'I II' under 17, '1-7' under 21, 'V IV 6' under 23, '7' under 26, and 'I II V' under 29. A dashed line connects measures 17-21, and another connects 23-26.

Esempi 4a e 4b: grafici della condotta delle voci (bb. 17-32)

La sezione principale della Polacca è costituita da due grandi periodi in relazione antecedente/consequente, e modellata dall'interruzione della discesa dell'*Urlinie*: $5^{\wedge} - 4^{\wedge} - 3^{\wedge} - 2^{\wedge} \parallel 5^{\wedge} - 4^{\wedge} - 3^{\wedge} - 2^{\wedge} - 1^{\wedge}$. Sul terzo movimento di b. 24 la voce superiore lascia il 5^{\wedge} per il 4^{\wedge} , mentre nel basso si delinea il motivo di volta Mib-Fa-Mib (b. 23, battere - b. 24, terza semiminima - b.

26, battere). La prima delle due piccole frasi (bb. 25-26) ha luogo mentre il 4^a nella voce superiore si sta trasformando in dissonanza per effetto del basso che completa il motivo scendendo sul Mi bemolle: armonicamente il risultato è una settima sul V grado di La bemolle.¹¹ La seconda frase (bb. 27-28) si svolge in un ambito completamente differente: le note strutturali in carica sono il 3^a (Do) nella voce superiore e il La bemolle nel basso. Si osservi che le note del basso dei due segmenti sono identiche; mentre però il Re bemolle del basso a b. 25 è preceduto da un Fa, la stessa nota a b. 27 è preceduta da un La bemolle. Infatti il basso alle bb. 25-26 disegna essenzialmente un movimento IV⁶-V-I, mentre le stesse note nel basso delle bb. 27-28 arpeggiano una triade di La bemolle (si confronti l'Esempio 4a). L'effetto che ne risulta è totalmente diverso: la prima volta ci troviamo in una situazione di instabilità tonale, mentre la seconda volta in una di stabilità. La prima volta il contesto tonale localmente instabile trasmette un senso di tensione, di ansietà dovuto alla dissonanza che cerca la sua risoluzione; nel secondo caso la stabilità raggiunta permette alla frase di espandersi con solennità e ampiezza. È quasi inevitabile per un esecutore che sia consapevole di questa situazione accelerare la prima frase, e al contrario allargare la seconda. Si potrebbe obiettare che il diverso effetto del secondo segmento è dovuto al raddoppio in ottave: io credo che il raddoppio sia una conseguenza della situazione sopra menzionata, e cioè che Chopin abbia adottato una determinata disposizione strumentale per sottolineare un tratto strutturale della musica. In questo senso, il raddoppio è già un elemento che pertiene alla fase esecutiva.

4.2 La "divagazione atematica"

Con l'ultimo esempio ci spingiamo a un livello più remoto della struttura tonale, dove l'effetto del passo è dovuto non solo alle sue relazioni con l'ambito armonico locale, ma anche alla sua interazione con la struttura tonale complessiva dell'intero pezzo.

¹¹ L'Esempio 4b chiarisce meglio questa trasformazione.

128 *p*

130 *sf*

132

134 *sf*

137 *sf*

140 *sf*

Tad. * Tad. * Tad. * Tad. * Tad. * Tad. * Tad. *

Esempio 5: Chopin, Polacca op. 53, bb. 128-157

143 *sf* *dim.*
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

146 *sf* *smorz.*
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

149 *sf* *cresc.*
Ped. * Ped. * Ped. *

152
Ped. * Ped. * Ped. *

155 *ff*
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Esempio 5 (continua)

Le bb. 128-154 della Polacca op. 53 costituiscono un difficile problema per ogni pianista. Queste battute sembrano inserire una breve, ma incongrua, sezione cantabile in un pezzo totalmente estraneo a questo genere di espressione, e ciò avviene per di più poco prima della ripresa; che dunque risulta, se queste battute vengono eseguite cantabili e distese, piuttosto impreparata. Alcuni commentatori, come Guido Agosti o Gastone Belotti, hanno interpretato queste battute come un «sognante riposo prima della ripresa del tema» o come «l'apparizione di un'altra Polonia [...] una serena, idillica vita familiare dal significato sereno e intimistico» [Chopin 1951b, 101, nota 128; Belotti 1984, 185]. Questa interpretazione, che presuppone un senso di stabilità e suggerisce un'affinità con il genere "notturno" è tuttavia in contrasto con molti e importanti segnali messi da Chopin lungo il percorso. Prima di tutto c'è l'incertezza tonale: il Re che domina il basso da b. 128 a b. 136 rappresenta la tonica oppure costituisce una sorta di pedale di dominante (come sembrerebbe suggerire la frequente destabilizzazione della triade di Re maggiore ad opera della settima Do, come alle bb. 129, 130, 133 e 134)?¹² Certo, la sensazione di instabilità di questo Re maggiore che oscilla continuamente verso il Sol minore (o maggiore?) contribuisce certo poco a quel "significato sereno e intimistico" di cui parla Belotti; e ancor meno vi contribuiscono il ritmo sincopato dell'accompagnamento, gli *sf* che danno una tinta inquietante ai bassi nel registro più grave e, infine, la quasi ossessiva uniformità ritmica della melodia stessa.

Sotto l'aspetto formale, la sezione che va da b. 128 a b. 154 fa parte del Trio, cioè della parte centrale di una forma ternaria di danza. Si tratta però di un Trio esteso e complesso, formato da almeno quattro elementi diversi (utilizzo, con qualche variante, la suddivisione formale proposta da Belotti, [1984, 184-185]):

- a) bb. 81-120: "corale (o fanfara) sull'ostinato delle ottave"
- b) bb. 121-128: "interludio cavalleresco"
- c) bb. 129-150: "divagazione atematica"
- d) bb. 151-154: "preparazione della ripresa".

Ognuna delle quattro sezioni si muove in una tonalità propria. La sezione a) è in Mi maggiore, la b) inizia in Mi bemolle maggiore per concludere sulla dominante di Do minore, la sezione c) oscilla, come abbiamo già detto, tra Sol maggiore (o minore) e un destabilizzato, ma insistente Re maggiore, e infine la sezione conclusiva d) si aggira tra Fa minore e un ugualmente destabilizzato Do maggiore. Dar conto di questa molteplicità di tonalità,

¹² Le alterazioni cromatiche che destabilizzano in queste battute le triadi di Re maggiore, come quelle che destabilizzano il Do maggiore nella sezione successiva (bb. 143-150), sono dovute a commistione modale (*mixture*).

reali o apparenti, è problematico anche solo per quanto riguarda l'attacco del Trio: la tonalità di Mi maggiore è infatti lontana da quella della Polacca, e un'interpretazione in termini di regioni armoniche mette talvolta in imbarazzo anche chi la propone [Belotti 1984, 184-185].

Confrontando questo Trio con quello delle Polacche precedenti, ci si può rendere conto della grande conquista stilistica che questo rappresenta. I Trii delle Polacche precedenti costituiscono unità musicali chiuse e autonome (ad eccezione di poche battute di raccordo con la ripresa aggiunte alla fine del Trio nelle op. 26 n. 2 e op. 40 n. 2). Già con l'op. 44 Chopin però inizia a sperimentare un tipo di Trio, per così dire, meno compatto: in questa Polacca il Trio – una Mazurka – segue un percorso modulante quasi erratico, e si dissolve misteriosamente su una triade di Do diesis maggiore; è preceduto da una lunga sezione che più che una introduzione al Trio ha piuttosto un carattere autonomo, ed è seguito da una sezione più breve che riporta alla ripresa. Le intenzioni di Chopin sono chiare: egli è interessato a superare la tradizionale forma della Polacca, con la sua giustapposizione di sezioni chiuse, e ottenere invece un flusso unico e continuo. Chopin ottiene questo risultato attraverso due strade: da una parte, stemperando i confini tra le sezioni, dall'altra, evitando una stretta corrispondenza tra struttura tonale e struttura formale. Nell'op. 53 il Trio è ormai diventato tutt'uno col resto della composizione, ed è privo di unità tematica: la sua stessa unità formale si è quasi annullata in un fluido susseguirsi di melodie e gesti diversi.

Il percorso tonale del Trio può essere sintetizzato come un riempimento dello spazio d'ottava che si apre tra il La bemolle che conclude la sezione precedente, e il La bemolle che apre la ripresa della sezione principale (Esempio 6a).

Esempi 6a, b, c: schema del percorso tonale del Trio

L'identificazione della seconda tappa dell'arpeggio crea tuttavia qualche difficoltà. I possibili candidati sono due: il Mi bequadro, che corrisponde alla tonalità di Mi maggiore della sezione a), e il Mi bemolle, che rappresenta la sezione b). La prima scelta implica la presenza di una divisione simmetrica dell'ottava per terze maggiori, una forma di organizzazione tonale che diventerà una delle preferite dai compositori verso la fine del secolo XIX, ma che nel 1842 era ancora inconsueta;¹³ la seconda fa riferimento alla divisione normale, asimmetrica, dell'ottava. Entrambe le scelte sono possibili, ma ognuna lascia senza spiegazione una significativa sezione del Trio. Io credo che la presenza di quest'ambiguità sia un fattore estremamente importante: l'intersecarsi infatti delle due divisioni dell'ottava, simmetrica e asimmetrica, proietta su amplissima scala il motivo principale della Polacca, Fa (Fab)–Mib (cfr. Esempio 6b).¹⁴ L'Esempio 6c mostra l'arpeggio del basso "riempito" con le note di passaggio: ho qui interpretato il Fa bemolle come nota di volta incompleta del Mi bemolle, decidendo quindi per la priorità del Mi bemolle, cioè della

¹³ Un illustre precedente si trova, tuttavia, nello sviluppo del primo movimento della Sonata op. 57 *Appassionata* di Beethoven, bb. 65-87.

¹⁴ Questo motivo si riflette anche nella "modulazione" a Re diesis maggiore (poi trasformato in Mi bemolle maggiore) alle bb. 96-97 e 116-117, dove il motivo Fab-Mib (enarmonicamente Mi-Re#) emerge in superficie nelle ottave della mano sinistra.

divisione asimmetrica.¹⁵ Come l'esempio mostra, il Re, la nota del basso su cui si sviluppa la "divagazione cantabile" si trova come nota di passaggio tra la seconda e la terza tappa dell'arpeggio. L'Esempio 6d mostra infine un'analisi più dettagliata di tutto il Trio, dalla fine della sezione principale fino alla ripresa dello stesso passo, e comprende anche le voci superiori. Come si vede, l'arpeggio del basso, ora "riempito" con note di passaggio, è accompagnato da una discesa della voce superiore che accompagna per decime il basso: Fab–Lab (b. 81); Mib– Sol (b. 120); Re–Fa# (b. 129); Do–Mi bequadro, poi Mi bemolle (bb. 145-154). La discesa si arresta una volta raggiunto nuovamente Mi bemolle, il 5° della tonalità principale, che darà il via alla ripresa, anche se la discesa per decime prosegue in una voce interna anche sul Si bemolle (b. 154) e sul La bemolle (b. 155). Si noti l'alternanza 8-5-8-5-8 tra basso e contralto, necessaria per evitare le ottave parallele che incombono nella successione di gradi armonici adiacenti. La "divagazione atematica", cioè la sezione cantabile, inizia esattamente a metà percorso tra la seconda e la terza tappa della divisione dell'ottava, e prosegue fino a raggiungere il Do, terza tappa dell'arpeggio.

Esempio 6d: grafico della condotta delle voci delle bb. 80-155

¹⁵ Discutere qui i motivi che mi hanno convinto a questa scelta porterebbe la discussione troppo fuori strada. Mi limiterò quindi a far osservare che la tonalità di Mi maggiore della sezione "delle ottave" mi sembra molto meno stabile della tonalità di Mi bemolle maggiore che apre l' "interludio cavalleresco". Quest'ultima tonalità riesce infatti ad aprire e a chiudere un percorso tonale concluso in sé (bb. 121-124), mentre la tonalità di Mi maggiore, non appena si avventura al di fuori del pedale di tonica, finisce immancabilmente per scendere sul Re diesis (o Mi bemolle).

Il Re del basso su cui si sviluppa la “divagazione” è situato però anche esattamente a metà del percorso complessivo, e suddivide simmetricamente l’ottava Lab–Lab. Questo Re, dunque, è preso tra due forze: come nota di passaggio, la sua tendenza è di muovere in avanti; ma, trovandosi in relazione di tritono tanto con l’inizio quanto con la conclusione del percorso di ottava, si trova, all’interno del campo tonale generale, in una situazione di momentaneo equilibrio, essendo l’attrazione della tonica di partenza e di quella di arrivo equidistanti. Questo suo essere nell’“occhio del ciclone” spiega la natura incerta e, appunto, divagante e inquieta della “divagazione atematica”, la cui esecuzione costituisce una sfida ben più difficile delle temute ottave che accompagnano il corale. L’esecutore deve infatti rendere il senso di una quiete precaria e quasi febbrile, in uno stato di equilibrio angosciosamente instabile.

Con la trasposizione dell’inizio della “divagazione” una terza minore sopra, alle bb. 137–142, comincia nuovamente a farsi sentire l’attrazione della terza tappa dell’arpeggio – il Do – e il crescendo della b. 136 ha lo scopo di comunicare il senso di una ritrovata direzione e di maggior sicurezza che deve improntare questo momento, ormai avviato verso la ripresa. L’arrivo sulla penultima tappa dell’arpeggio, il Do, è sottolineato da un tetracordo discendente nel basso ripetuto due volte, le cui note sono enfatizzate da *sf*. Il grande arpeggio del basso accumula energia da b. 151 in avanti: il Do è trasferito di un’ottava al basso prima di lasciar posto al Si bemolle, nell’ultimo movimento di b. 154. Questa battuta riveste un’importanza cruciale: la linea strutturale dell’arpeggio “riempito” del basso da b. 121 in avanti (Mib-Re-Do) è ripetuta in forma estremamente condensata nei primi due movimenti e nella prima metà del terzo di b. 154 (Mib-Reb-Do), e solo nella seconda metà del terzo movimento appare infine il Si bemolle, gravato (forse sarebbe meglio dire “schiacciato”) dal compito di rappresentare la dominante che scatenerà l’esplosione della ripresa.

La scelta del tempo, in questo caso, è cruciale ma anche difficilissima. La “divagazione atematica” non può essere eseguita lentamente, altrimenti se ne tradisce il carattere di transitorietà (e del resto Chopin non prescrive alcun cambiamento di tempo: esiste un’unica indicazione di tempo, *Maestoso*, all’inizio, poi più nulla). Anche la semplice prosecuzione del tempo generale, tuttavia, non sembra molto indicata: in questo modo si eviterebbe certamente l’effetto del “notturno”, ma un’esecuzione a tempo renderebbe molto difficile trasmettere quell’impressione di una momentanea assenza di tensione che costituisce il carattere di questo passo; per non parlare di un’esecuzione più veloce del tempo generale, evidentemente improponibile. Per ritornare all’episodio citato in apertura, mi sembra che ci troviamo di fronte a una situazione simile a quella che

aveva consigliato a Verdi di astenersi dall'indicare un cambiamento di tempo in quel punto della partitura del *Te Deum*: qualsiasi indicazione sarebbe eccessiva, se non addirittura sbagliata. Esistono forse indicazioni di tempo che possono rendere l'unicità di questa situazione? Nonostante la prudenza di Chopin, che ha evitato (come Verdi) di indicare cambiamenti di tempo, il *rallentando* nella "divagazione" è però così fortemente richiesto dalla musica che è diventato parte della tradizione esecutiva, travisando addirittura il senso della musica nel significato del "notturno". Ma allora, quale potrebbe essere una soluzione a questo dilemma? Il pianista deve o non deve rallentare? E in che modo? L'analisi non è in grado di rispondere a questa domanda, ma solo di indicare, nell'ambito delle sue possibilità, quale potrebbe essere il senso generale di un'esecuzione. Una delle (molte) possibili soluzioni potrebbe essere quella di iniziare la "divagazione atematica" con un tempo più lento, seguito da una graduale accelerazione verso i punti di riposo dell'arpeggio del basso e di affidare il compito di trasmettere il senso di inquietudine a una alchimia di rubati, di timbro, di pedale, di piccoli accenti (secondo la testimonianza di Lachmund, Liszt raccontava di aver ascoltato questa composizione eseguita dall'autore, e ricordava, riproducendoli per i suoi allievi, gli strani accenti sfocati coi quali Chopin eseguiva gli sforzati nel tetracordo del basso alle bb. 138-151) [Eigeldinger 1986, 83]. Di più non è possibile dire: ciò che l'analisi può fare è rendere sensibile l'esecutore nei confronti di un problema, ma la risposta nei termini propri spetta poi all'esecutore.

5. Conclusioni

Quest'ultimo caso ci mostra, con maggiore evidenza rispetto a quelli più semplici che ho riportato prima, l'unica certezza, a mio avviso, circa il rapporto tra analisi ed esecuzione: e cioè che l'analisi non può prescrivere il modo di suonare un pezzo, ma solo incoraggiare l'esecutore a cercare la propria soluzione a un problema particolare (ed eventualmente dire come un pezzo *non* deve essere suonato). Vorrei aggiungere anche che tale soluzione può e deve venire solo nel caso in cui ci sia, da parte l'esecutore, una risposta *emotiva* all'analisi: nel caso in cui, cioè, attraverso l'analisi l'esecutore possa rendere esplicito un significato che già in qualche modo percepiva o del quale andava alla ricerca. Non credo che dalla mera traduzione in termini esecutivi di una qualsiasi analisi, anche se eccellente, possa venir fuori qualcosa di più di un dannoso "tirar fuori" taluni elementi strutturali che, per l'appunto, spesso devono anche rimanere nascosti. Per usare le parole di John Rink, «cercare di riversare i contenuti dell'analisi nello stampo di un'esecuzione non mi sembra diverso dal tradurre un libro

in un'altra lingua parola per parola, senza attenzione alle particolarità idiomatiche della seconda lingua, alle sue inflessioni, alla sua grammatica e sintassi» [Rink 1990, 320]. Analisi ed esecuzione sono dunque domini separati, dotati di strumenti e mezzi espressivi differenti; eppure sono due aspetti, per molti versi complementari, afferenti allo stesso campo, quello dell'interpretazione.¹⁶ Solo tenendo presente questa complementarità l'esecutore potrà avvantaggiarsi dell'analisi, che gli consentirà dunque di esplicare, potenziata, la sua istintiva percezione della musica che si accinge a suonare.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BELOTTI G. (1968), *Le origini italiane del rubato chopiniano*, Ossolineum, Breslavia.

BELOTTI G. (1984), *Chopin*, EDT, Torino.

BURKHART C. (1978), "Schenker's motivic parallelism", *Journal of Music Theory*, 22, 145-175.

CHOPIN F. (1951a), *Complete Works VIII: Polonaises for piano*, a cura di I.J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczynski, Instytut Fryderyka Chopina-Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warsaw.

CHOPIN F. (1951b), *Polacche per pianoforte*, edizione critico-tecnica a cura di G. Agosti, Curci, Milano.

CONE E. T. (1967), *Musical form and musical performance*, Norton, New York.

EIGELDINGER J.-J. (1974), "Chopin et l'héritage baroque", *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft*, 2, 51-74.

EIGELDINGER J.-J. (1986), *Chopin pianist and teacher as seen by his pupils*, Cambridge University Press, Cambridge.

¹⁶ Non è possibile fornire qui una bibliografia completa sull'argomento dei rapporti tra analisi ed esecuzione: il lettore interessato all'argomento potrà trovare, dopo i Riferimenti Bibliografici, alcuni titoli utili per successivi approfondimenti.

HUDSON R. (1994), *Stolen time: The history of tempo rubato*, Clarendon Press, Oxford.

NEUMANN F. (1993), *Performance practices of the seventeenth and eighteenth centuries*, Schirmer, New York.

NIECKS F. (1902), *Frederick Chopin as man and musician*, Novello, London, 1902 (anche in Eigeldinger 1986).

RENOLDI M. (1995), "Eventi ingannevoli del livello esterno: livelli strutturali ed elaborazione compositiva", *Rivista italiana di musicologia*, 30/2, 385-418.

RENOLDI M. (1996), "Aspetti del contributo di Schenker allo studio delle strutture tonali. Un'analisi del secondo movimento della sonata op. 27 n. 2", *Bollettino del G.A.T.M.*, III/1 (*I classici dell'analisi e la Mondscheinsonate di Ludwig van Beethoven*, cur. E. Pozzi), 46-63.

RINK J. (1990), recensione a W. Berry, *Musical structure and performance*, in *Music Analysis*, 9/3, 320.

ROSENBLUM S. (1994), "The uses of rubato in music, eighteenth to twentieth centuries", *Performance practices review*, 7/1, 33-53.

ROTHSTEIN W. (1989), *Phrase rhythm in tonal music*, Schirmer, New York.

SACHS H. (1981), *Toscanini*, EDT, Torino.

SCHACHTER C. (1980), "Rhythm and linear analysis: durational reduction", in Mitchell W.-Salzer F. (cur.), *The music forum* 5, Columbia University Press, New York, 197-232 [ripubblicato come "Durational reduction", in Straus J.N. (cur.), *Unfoldings. Essays in Schenkerian theory and analysis*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1999, 54-78].

APPROFONDIMENTI BIBLIOGRAFICI

I testi sono indicati in ordine cronologico; in lingua inglese:

M. YESTON, "Rubato and the middleground", in M. Yeston (cur.), *Readings in Schenker analysis and other approaches*, Yale University Press, New Haven-London, 1977, 94-106.

C. WINTLE, "Analysis and performance: Webern's Concerto op. 24/II", *Music Analysis*, 1/1, 1982, 73-100.

C. BURKHART, "Schenker's theory of levels and musical performance", in *Aspects of schenkerian theory*, Yale University Press, New Haven-London, 1983, 95-112.

R. KAMIEN, "Analysis and performance: Some preliminary observations", *Israel studies in musicology*, 3, 1983, 156-170.

S. LARSON, "On analysis and performance: The contribution of durational reduction to the performance of J. S. Bach's two-part Invention in C major", *In Theory Only*, 7/1, 1983, 31-45.

W. ROTHSTEIN, "Heinrich Schenker as an interpreter of Beethoven's piano sonatas", *19th-Century Music*, 8, 1984, 3-28.

E.T. CONE, "Musical form and musical performance reconsidered", *Music Theory Spectrum*, 7, 1985, 149-158.

J. SCHMALFELD, "On the relation of analysis to performance: Beethoven's Bagatelles op. 126, nos. 2 and 5", *Journal of Music Theory*, 29, 1985, 1-31.

D. BEACH, "The First Movement of Mozart's Piano Sonata in A Minor, K. 310: Some thoughts on structure and performance", *Journal of Musicological Research*, 7, 1987, 157-186.

S.E. HEFLING, "Of the manner of playing the Adagio: Structural levels and performance practice in Quantz's Versuch", *Journal of Music Theory*, 31, 1987, 205-223.

W. BERRY, "Formal process and performance in the 'Eroica' introductions", *Music Theory Spectrum*, 10, 1988, 3-18.

W. BERRY, *Musical structure and performance*, Yale University Press, New Haven-London, 1989.

J. DUNSBY, "Guest editorial: Performance and analysis of music", *Music analysis*, 8/1-2, 5-20.

C. SCHACHTER, "20th-century analysis and Mozart performance", *Early music*, 19/4, 620-626.

C. SCHACHTER, "Chopin's Prelude, op. 28, no. 5: Analysis and performance", *Journal of Music Theory Pedagogy*, 8, 1994, 27-46.

J. RINK (cur.), *The practice of performance. Studies in musical interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

In lingua italiana:

E. POZZI, "L'intuizione dell'esecutore e il rigore dell'analista: la prospettiva schenkeriana", *Bollettino d'analisi e teoria musicale*, VI/1 (*Analisi ed esecuzione*, cur. P. Troncon), 1999, 83-111.

R. SACCHETTI, "Il Preludio op. 25/4 di Chopin: un esempio d'analisi per l'esecuzione secondo Carl Schachter", *Bollettino d'analisi e teoria musicale*, VI/1 (*Analisi ed esecuzione*, cur. P. Troncon), 1999, 131-144.

G. SANGUINETTI, "La carta e il sentiero. Interpretazione e analisi in una prospettiva schenkeriana", in G. Sanguinetti, *Intersezioni. Quattro studi di teoria e analisi musicale*, Università della Calabria, Cosenza, 1999, 9-36.