RAOUL DE KOCZALSKI

FEDERICO CHOPIN

Dar
W p. Kwalskiej
I/1950 r.

RAOUL DE KOCZALSKI

FEDERICO CHOPIN

Quattro Conferenze
analitiche

precedute da notizie biografiche e commenti su CHOPIN Compositore e ... pianista ...

EDIZIONI FIAMMA
Milano
1927 (V)

POLSKI INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA-NARODOWY
BIBLIOTEKA

Zbiory Stowarzyszenia
I. F. C.
1136
C/1/229

Proprietà per tutti i paesi di
Raoul de Koczalski

Deposto a norma di legge e dei trattati internazionali.

Copyright 1927 by
Edizioni Fiamma - Milano
Printed in Italy *Imprimée en Italie*

La riproduzione delle brevi citazioni non è autorizzata che a condizione d'indicare la sorgente quale sono state attinte.

ALLA MEMORIA

DEL MIO VENERATO MAESTRO

CARLO MIKULI

dedico queste righe come omaggio
di profonda gratitudine



FEDERICO CHOPIN

PREFAZIONE

Essendo stato per lunghi anni allievo di Carlo Mikuli, che a sua volta ebbe la fortuna di ricevere i preziosi insegnamenti di Chopin, e che riunì le opere del Maestro in una delle più documentate e fedeli edizioni, mi sembra di essere autorizzato a far conoscere al gran pubblico la tradizione di Chopin, come mi è stata trasmessa dal mio venerato maestro.

Ecco perchè mi sono deciso a suonare in alcune audizioni un certo numero di composizioni chopiniane e di aggiungerne l'analisi.

Quest'analisi ha per scopo quello di facilitare la comprensione del pensiero creatore del compositore, e di dare, (sempre secondo le indicazioni di Mikuli), un'idea esatta della tecnica di Chopin che è affatto diversa da quella lisztiana.

Ben lungi dall'idea di sentirmi un'autorità, non

voglio imporre — come fossero le sole giuste — nè la mia esecuzione nè la mia interpretazione, assolutamente personali, ma mi sembra che i miei lunghi anni di studio sulla musica di Chopin sotto la guida del grande Mikuli, mi possono autorizzare a trasmettere al pubblico la seguente analisi, fondata su dati autentici.

Se in questo modo io riuscissi a divulgare ancor più fra gli appassionati della musica, l'amore e la venerazione per Chopin, penserei di aver fatto il mio possibile per dimostrare all'anima del massimo poeta lirico del suo secolo, la mia profonda ammirazione e la mia viva riconoscenza.

R. de K.

FEDERICO CHOPIN

Notizie biografiche.

Federico Francesco Chopin nacque, secondo ogni probabilità, il 1° marzo 1810 a Zelazowa Wola, villaggio posto nel distretto di Sochaczew, a sei leghe da Varsavia.

Suo padre, Nicola Chopin, nato il 17 aprile 1770 a Nancy (Lotaringia), lasciò la sua patria quando aveva appena 18 anni e venne ad abitare a Varsavia dove ottenne a mezzo di un compatriota il posto di contabile presso una fabbrica di tabacco.

Durante la rivoluzione polacca del 1794 (sotto la guida di Kosciuszko), Nicola Chopin si arruolò nella guardia nazionale e acquistò in breve tempo il grado d'ufficiale.

Dopo la terza divisione della Polonia e il licenziamento della guardia nazionale egli si consacrò esclusivamente all'insegnamento e divenne

il precettore del figliuolo della contessa Skarbek a Zelazowa Wóla. Fu in questa casa ch'egli fece la conoscenza d'una parente della contessa, la signorina Giustina Krzyzanowska (di famiglia nobile ma decaduta) e sentendosi attirato verso di lei la sposò nel 1806.

Da questa unione, che fu delle più felici, nacquero quattro figliuoli; tre bimbe: Luisa (1807), Isabella (1811), Emilia (1813), e un maschio: Federico (1810).

Poco dopo la nascita di quest'ultimo, il 1° ottobre 1810, Nicola Chopin dette le sue dimissioni di precettore del giovane conte; partì per Varsavia e si stabilì come professore di lingue e di letteratura francese al Liceo di quella città.

Il giovane Federico Chopin dimostrò sin dalla sua infanzia una grande predilezione per la musica, e i suoi parenti notarono subito il suo talento eccezionale.

Dopo aver studiato un anno soltanto sotto la direzione di Adalberto Zywny, il piccolo prodigio di otto anni appena, affrontò per la prima volta il gran pubblico in un concerto di beneficenza e ottenne un successo strepitoso (24 febbraio 1818).

Nel 1823 egli passò di colpo al quarto corso del Liceo umanitario e diede prova di così meravigliosa facilità per gli studi scientifici, che dopo aver brillantemente passati i suoi esami potè abbandonare il Liceo nel 1826.

Durante i tre anni di studio laborioso, Chopin non fu costretto a trascurare la musica, e uscito dal Liceo entrò al Conservatorio (allora recentemente fondato), dove il direttore di quell'istituto, il più grande musicista della residenza, Giuseppe Elsner, gli insegnò armonia, contrappunto e fuga.

Il suo talento di compositore si era già fatto notare dalla più tenera età; bambino ancora, egli faceva piccole composizioni e in seguito ai consigli del suo primo maestro, Zywny, che era un fervente ammiratore della musica di Bach e di Haydn, egli si diede con ardore allo studio delle opere di quei maestri.

Più tardi Mozart e Beethoven divennero l'oggetto dei suoi studi.

A soli 16 anni egli pubblicò il suo Rondò op. I, in do minore e con quest'opera conquistò subito un posto d'onore fra i compositori suoi contemporanei.

Per quanto Chopin avesse già preso parte a vari concerti e ne avesse organizzati molti lui stesso, per quanto egli fosse considerato a Varsavia come il più grande pianista polacco, furono i due concerti da lui dati a Vienna l'11 e il 18 agosto 1829 al Teatro « Kaernthnertor » quelli che gli procurarono il primo, vero, caloroso successo. Il pubblico scelto e viziato della capitale austriaca rimase soggiogato ed entusiasmato dal giovane maestro.

Da quei giorni il nome di Federico Chopin cominciò ad interessare vivamente il mondo musicale.

In quei concerti a Vienna egli eseguì fra l'altro il suo Rondò in do minore come pure le sue variazioni sul tema di « Là ci darem la mano » prese dal « Don Giovanni » di Mozart, e fu a proposito di questo lavoro che Roberto Schumann scrisse una critica entusiasta e denominò Chopin un genio!

Di ritorno a Varsavia, dopo essersi fermato a Dresda, egli si diede alla composizione di nuove opere.

Fra le numerose creazioni di quell'epoca, bisogna citare i due Concerti: fa minore (1829), mi minore (1830), come pure il Trio per piano, Violino e Violoncello. Quest'ultimo è dedicato al principe Radziwill.

Francesco Liszt pretendeva nella sua biografia di Chopin, e questo senza fornire la minima prova, che il principe Radziwill lo avesse soccorso di denaro per aiutarlo nei suoi studi.

Questa informazione è assolutamente falsa, e ciò è provato dalle lettere della sorella del maestro la signora Luisa Jedrzejewicz.

Questa respinse indignata l'insinuazione, e fa notare che la situazione finanziaria del loro padre gli permetteva di allevare i suoi figliuoli, senza dover ricorrere all'aiuto degli altri.

Il 2 novembre 1830 Chopin abbandonò Varsavia, passando da Vienna, Monaco, Stoccarda (egli si

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA-WARSZAWA BIBLIOTEKA
Zbiory Stowarzyszenia

fermò qualche tempo in questa città) e giunse finalmente a Parigi nell'autunno del 1831.

A Stoccarda egli venne a conoscere la fulminante notizia della presa di Varsavia da parte dei Russi, e scrisse sotto quella tremenda impressione il Preludio in re minore e lo Studio in do minore (op. 10).

Oltre queste due composizioni e i concerti sopra nominati, egli portava a Parigi le seguenti opere manoscritte: Fantasia su motivi polacchi, Rondò-Krakowiak, Polonese in mi bemolle maggiore, (con l'Andante Spianato), due Rondò, un grande numero di Studi, parecchie Mazurche, dei Valzer, dei Notturni, la Ballata in sol minore, lo Scherzo in si minore ed altri pezzi ancora.

A Parigi, gli ci volle poco tempo per farsi conoscere e farsi apprezzare in quei cenacoli d'artisti che prese subito a frequentare, come pure nella società aristocratica; e subito numerosi allievi da ogni parte del mondo accorsero per implorare delle lezioni dall'adorato maestro.

Grazie ai molti concerti da lui organizzati a Parigi, egli acquistò una grande popolarità, e il suo uditorio lo considerò ben presto come uno dei più grandi virtuosi che fosse mai esistito.

Fu a Parigi che egli scrisse le sue nuove opere, opere che per la loro originalità e la loro ardita bellezza, diedero una potente scossa nel mondo musicale.

Nel 1836 Chopin conobbe Georges Sand. Quasi subito essi si unirono di forte amicizia, e a partire d'allora essa esercitò su di lui un'innegabile influenza. Questa relazione durò quasi 10 anni, la rottura avvenne nel 1847.

La morte di Nicola Chopin (1847) fu per il figlio un colpo tremendo, la sua salute che già da tempo lasciava molto a desiderare, soffrì immensamente in seguito a questo dolore.

Nell'Aprile del 1848 egli fece un viaggio in Inghilterra ed in Iscozia, durante il quale diede parecchi concerti, accolto dappertutto con entusiasmo, egli trionfò sia come pianista sia come compositore, ma fu obbligato, per la sua cattiva salute, ad abbandonare Londra nel gennaio 1849, per tornarsene a Parigi.

Le sue condizioni peggioravano di giorno in giorno. Chopin se ne accorse e vedendo ormai prossima la fine, chiamò presso di sè la sorella prediletta, Luisa, che giunse tosto col marito e la bambina.

Il grande ammalato non potè godere lungamente delle cure di sua sorella, il 17 ottobre 1849, alle due e mezzo del mattino egli spirò.

La sua morte non fu causata, come sempre si dice, soltanto dalla tubercolosi. L'autopsia ha dimostrato che i suoi polmoni non erano completamente minati, mentre invece il suo cuore era malato gravemente.

Chopin Compositore.

I pensatori e gli uomini di genio han dovuto sempre lottare con i loro contemporanei poichè le loro opere non erano comprese, le loro idee non accettate e le loro azioni male interpretate. Ma alcuni conoscitori si sono riuniti a questi giganti del pensiero e dell'arte, ne hanno riconosciuto il genio e si sono prostrati davanti alla loro grandezza, accettando tutto quello che a loro poteva parere da principio incomprensibile, inafferrabile, quale emanazione d'un'anima sublime.

Senza dubbio questi pochi erano dotati in modo speciale di qualità naturali, poichè per comprendere il nuovo, gustare il bello e godere di tutta la profondità di un'opera d'arte, bisogna possedere una grande sensibilità ed un'anima d'artista.

Chopin fu, senza discussione, uno dei più grandi compositori di tutti i tempi; e, pur non essendo stato del tutto misconosciuto in vita, non fu completamente compreso che da una piccola parte di persone veramente intellettuali. Dopo la sua morte la sua celebrità è accresciuta di giorno in giorno, giungendo ad un grado tale che, oggi, in tutto il mondo non vi è certamente una sola famiglia musicale la quale non abbia fra la sua musica qualche pezzo di Chopin. Egli ha conquistato tutti i cuori

della nostra generazione e gode il favore di tutti: dai principianti, che con difficoltà compitano i suoi *Valzer,* fino ai più celebri pianisti.

Il virtuoso che non consacra un intero concerto alle opere di un solo Autore, riserva una larga parte della sua audizione alla musica di Chopin; e il pubblico gliene è grato.

La sua musica, così vera e profondamente espressiva, vibra in noi, mentre nelle sue opere non si trova una sola melodia che non sia nobile, elevata, di una bellezza ineffabile, nè alcuna combinazione armonica che non sia nuova e interessante. A che cosa attribuire tanta popolarità se non alla sua inestinguibile sorgente di pensieri musicali manifestati sempre senza banalità, con ritmi nuovi e pieni di grazia?

Nella storia della musica l'apparizione di Chopin fu unica e originale. Egli non ha composto nè opere teatrali nè grandi composizioni orchestrali, che, potenti e grandiose, possono trascinare le masse per il loro vigore e la loro seduzione.

Nato poeta, si accontenta di scrivere per il suo caro pianoforte e dà alle sue opere forme modeste e semplici. Le sue composizioni appartengono dunque alla musica intima, e si sa che questa penetra difficilmente fino alle masse: pur tuttavia, l'arte di Chopin ha conquistato l'universo!

Per quanto possano essere interessanti e anche belle le nuove creazioni musicali, nessuna d'esse

potrà mai sorpassare i capolavori che ci ha lasciato il nostro autore. Le sue Ballate, gli Scherzi, le Polonesi, le Mazurke, gli Improvvisi, e sopratutto i suoi Preludi, sono di una originalità unica, come le Sonate di Beethoven e le Fughe di Bach: e gli Studi riuniscono in sè stessi, oltre le loro bellezze musicali, tutto un trattato per l'insegnamento del pianoforte.

Chopin fu un padrone assoluto ed inimitabile di quell'istrumento. E mi sembra che abbia esaurite tutte le risorse sonore che l'ingrato pianoforte poteva produrre. Non voglio, però, con queste mie parole diminuire il grandissimo valore di maestri moderni, e sopratutto di Debussy, questo genio innovatore, la cui musa dolce e flessibile, ha scoperto nuove combinazioni armoniche e sonorità fin quì sconosciute ai nostri orecchi. Ma bisogna tener conto del fatto, e ricordare che l'istrumento del quale si serviva Chopin era ben lontano dalla perfezione dei pianoforti d'oggi giorno.

Io paragonerò Debussy ad una lira cui solo una lieve carezza fa vibrare le corde. Di una sensibilità quasi sofferente egli evitava la vigorosa potenza vitale, e credo che la sua tavolozza, dalle tinte tenui, non avrebbe sopportato l'abbagliante splendore del sole. Al contrario Chopin: di costituzione debole, malato, sofferente di disturbi nervosi, sfortunato nei suoi amori, lontano quasi sempre dalla famiglia e dalla patria, sentendosi come esiliato, dando lezioni

di pianoforte a detrimento della sua salute, componendo in fretta, rubando per così dire a sè stesso ogni minuto di libertà e struggendosi la vita, ebbene quest'uomo la cui esistenza fu essenzialmente triste, e ricca di disinganni d'ogni genere, quest'uomo fu nella sua musica un gigante di forza erculea. Evocatore del glorioso passato della Polonia (Polonesi), egli partecipava alla gioia delle danze campestri (Mazurche). Egli tracciava con mirabile spigliatezza la vita del mondo elegante (Valzer); simile ad un trovatore cantava dolci canzoni, (Notturni); narrava vecchie leggende, (Ballate) e raccontava misteriosi e tragici sogni (Scherzi). E' lontana da me l'idea di voler dimostrare che Chopin sia stato il poeta che solo abbia cantato la Forza, la Felicità, l'Amore. La sua anima penetrò tutti i sentimenti capaci di agitare il cuore umano; ma egli fu anche il cantore degli infelici e forse di questi sopratutto.

La quasi costante lontananza dalla sua patria, gli amori infelici, le ristrettezze finanziarie, ecco i tre elementi che influirono grandemente sul suo carattere e sulla sua arte. E, se Egli ha saputo cantare, come già ho detto, le gioie della vita, ciò prova ch'egli fu un vero poeta vissuto più nel paese dei sogni che sulla terra.

Di abitudini fini, vestito sempre con eleganza, timido per carattere, sapeva pur nonostante brillare nei ritrovi col suo fare aristocratico e col suo tatto

squisito. Un particolare della sua natura fu la diffidenza, propria dei polacchi e forse anche di tutte le razze slave. Per quanto di origine francese, Chopin si considerava polacco, e, cosa strana, tutti i suoi amici più cari furono dei polacchi. Peccato che egli abbia vissuto così rinchiuso in sè stesso e che nelle lettere e nelle conversazioni si sia sempre mostrato così avaro di ogni spiegazione sulle sue opere.

Non si è potuto seguire ed analizzare l'evoluzione del suo genio altro che da queste, perchè ogni ricerca è stata infruttuosa e vana. Tutto ciò però corrisponde perfettamente all'idea che mi son formato di Chopin. Egli era troppo assorbito dai pensieri musicali, che gli venivano spontaneamente e che esprimeva in forma abbastanza breve, come un Notturno od un Valzer, perchè ritenesse necessario farvi appunti e correzioni. Il suo temperamento nervoso non sopportava che per l'esecuzione dei suoi progetti occorressero anni di preparazione. La sua vita, ahimè! fu troppo breve! Egli è morto a 39 anni, e quindi non si può dire che egli ci abbia dato tutto quello che teneva la sua anima. Con lui tante Bellezze sono scomparse; e nessuno saprà mai quali tesori furono sepolti per sempre il giorni in cui cessò di battere il suo cuore. Egli avrebbe forse potuto creare dei capolavori di un pregio inestimabile!

Pensiamo a Beethoven, a Verdi, a Wagner! Se anch'essi fossero morti a 39 anni! Non avremmo avuto le più pure creazioni del loro genio! E fa-

cendo questa riflessione, si può facilmente comprendere quanto l'umanità abbia perduto colla morte di Chopin.

Egli è passato sulla terra portando con sè una freschezza non supposta, gettando a piene mani dei fiori cui una primavera eterna ha concesso l'immortalità, poichè vi saranno sempre anime che godranno del loro splendore.

E noi, i musicisti, quanto non dobbiamo a questo poeta che fu il più umano di tutti? Quante cose ci ha insegnato, e come ha saputo allargare l'orizzonte della nostra sensibilità musicale!

Egli fu un rivoluzionario dal punto di vista dell'armonia, trasformò le semplici forme musicali in sublimi opere d'arte, e deve essere considerato come il primo *impressionista lirico*. Precisamente questa sua arte impressionistica ha esercitato una profonda influenza sui compositori moderni, i quali, volendo seguire la via tracciata da Chopin, sono spesso caduti nella esagerazione: l'hanno imitato ma non raggiunto. Per quanto originali e personali sieno le loro creazioni, è a Chopin che essi debbono il principio informativo del loro impressionismo. Il tempo passato non ha fatto che aumentare l'interesse che egli ci ispira: infatti, furono da prima piccoli cenni biografici, poi la pubblicazione delle sue lettere, e presentemente non passa un mese senza che qualcuno scriva un articolo su Chopin... Si dimostra che egli fu innovatore nel dominio dell'armonia e che, ad esempio suo, i nostri autori moderni cercano introdurre nelle loro opere dei procedimenti armonici per dimostrare una personalità, sia pure qualche volta bizzarra. Si afferma che la sua melodia si avvicina ai romantici italiani (Bellini, Donizetti) e si cerca di giustificare così la sua predilezione per l'opera italiana: si dice ancora che la sorgente dalla quale scaturì il fiume inestinguibile delle sue melodie fu quella delle arie polacche.

Ciò che nelle sue opere fa vibrare d'ammirazione ogni pubblico imparziale è non soltanto il ritmo, la frase musicale e la perfezione della forma, ma ancora, e più, il dono che egli solo ebbe di risvegliare in noi sensazioni profonde con procedimenti di grande semplicità.

Oggi si riconosce in lui il predecessore immediato della armonia enarmonica del *Tristano* di Wagner. Infine si cerca di analizzare questo favorito dagli Dei, si vuol discendere nelle pieghe più recondite del suo cuore per trovare il segreto della sublime grandezza dell'opera sua.

Ognuno cerca in lui nuove qualità, e tutti son d'accordo nel porlo fra i più grandi genî musicali di tutti i tempi.

E' strano che malgrado tutto ciò non si possa seguire lo sviluppo del suo talento di compositore, le cui manifestazioni geniali si trovano tanto fra le sue prime come fra le ultime composizioni, e che

paragonando la sua produzione musicale di diversi periodi, non vi si scopra alcuna sensibile diversità.

Chi volesse occuparsi di tali ricerche troverebbe che le sue opere giovanili sono più ricche di abbellimenti mentre quelle della sua maturità sono più perfette di forma e di armonia.

Per ciò che riguarda la melodia (non è forse la sola vera musica?) noi ammiriamo la freschezza, la purezza, la potenza di emozione, la semplice e classica bellezza, che ci sono offerte nelle prime opere del Maestro come in quelle composte negli ultimi suoi anni di vita. Pensando alla Romanza e all'Adagio dei Concerti op. 11 e op. 21, al Notturno op. 27 N.° 2, allo Studio op. 10 N.° 3 e comparandoli alla Barcarola, alla Mazurka op. 50 N.° 2, alla Fantasia op. 49, si deve riconoscere che a venti anni Chopin aveva raggiunto il più alto grado della sua potenza creatrice. Ma se nella di Lui opera non è facile cosa il seguire lo sviluppo del suo talento, pur tuttavia vi si può riconoscere una trasformazione: la musica, fedele imagine dei suoi sentimenti, ci dimostra con esattezza sorprendente la sua esistenza agitata, tutta pervasa da sofferenze morali indicibili.

Egli possedeva un'anima estremamente sensibile, sulla quale la vita con le sue durezze, le sue amarezze, il triste seguirsi di delusioni e di dolori, ebbe una grande influenza.

Generalmente Chopin si rinchiudeva in sè stesso, ma in musica diveniva comunicativo, e ciò a tal punto che, senza sforzo alcuno, noi troviamo nei suoi accordi l'immensità del suo dolore, le sue timide confessioni, i dolci lamenti del suo amore così chiaramente espressi, che le nostre anime soffrono con la sua, come se immergessimo i nostri sguardi nelle fibre più recondite del suo cuore. Durante la sua vita, e fino alla morte, la musica fu per Chopin la sua confidente, la sua amica teneramente amata. Quando Chopin era in campagna viveva la vita del popolo e scriveva delle Mazurche pervase di una sana gaiezza campestre. Nel Concerto op. 11 noi troviamo la più pura espressione dei suoi sentimenti allorquando disse addio alla sua cara Costanza: e quando la notizia della presa di Varsavia giunse a lui, noi troviamo nello Studio op. 10 N.° 12, e nel Preludio op. 28 N.° 24, il profondo dolore che fece vibrare tutta la sua anima di patriota e d'artista. Nel lasciare la sua fidanzata le offre un Valzer di inesprimibile poesia e tenerezza. Lontano dalla patria la sua nostalgia si espande nelle Polonesi, nelle quali magistralmente disegna un grande quadro del glorioso passato della Polonia.

Chopin cercò e trovò nella musica la sola vera consolazione ai suoi dolori; da essa implorò la soluzione dell'enigma che straziava la sua anima. Egli non ha mai goduto la felicità d'aver presso di sè

qualcuno che lo comprendesse completamente, che fosse tutto per lui....

Molti fra i suoi amici lo amarono, lo considerarono un genio, ma pure riconoscendo il merito delle sue opere, non poterono afferrarne la profondità: la sua anima restò chiusa per essi.

Si deve però considerare che Chopin anche coi suoi più intimi amici parlò e scrisse poco a proposito delle sue stesse composizioni. Era un grande solitario e non trovava che nella sua arte la consolazione che gli mancava in seguito all'allontanamento della sua famiglia teneramente amata. E' ancora e sempre la musica che tiene presso di lui il posto di quella fedele compagna che non incontrò sulla sua via.

Georges Sand era incapace di comprenderlo; tutto quanto essa scrisse su di Lui e sulla sua musica ce lo dimostra sufficientemente. La grande scrittrice si compiaceva in descrizioni ardenti ma vuote, e volendo dimostrare la sua ammirazione per lui (ammirazione che non era altro se non un culto esagerato), cadeva in una specie di malsana idolatria. Inutilmente si cercherebbe nei suoi scritti un solo rigo, sentito e sincero dedicato a Chopin.

Purtuttavia una luce avrebbe potuto illuminare l'isolamento del nostro grande, essa poteva venire da Schumann che, forse solo, sarebbe divenuto suo amico per affinità di anima, se la distanza che li

separava non avesse posto fra essi un abisso pressochè insuperabile.

Si comprende facilmente come tendenze romantiche della stessa natura abbian potuto servire di tramite fra queste due anime nate per intendersi.

Il grande compositore tedesco intuì subito la affinità spirituale che l'univa al maestro polacco, e, celebre compositore e critico esimio, fu il primo a richiamare l'attenzione del mondo musicale su Chopin. Il destino non permise l'avvicinamento di questi due genî, e non è possibile il giudicare oggi l'importanza e le conseguenze per noi della loro presumibile amicizia.

Chopin non fu mai superficialmente tragico, evitò con cura le esagerazioni, le impressioni false e ricercate, come indegne d'un poeta, nel quale la verità di espressione e la profondità dei sentimenti si univano come in un unico simbolo d'arte.

Egli fu dunque l'ideale del compositore nel senso espresso da Goethe. Il quale così rispose ad un musicista che gli chiedeva il suo parere sullo scopo della musica e principalmente su ciò che essa deve descrivere:

« Mi permetto di rispondere alla vostra doman-
« da con un paradosso: ciò che la musica deve de-
« scrivere è niente e tutto. Niente di ciò che i sensi
« ci trasmettono dall'esterno, ma tutte le impres-
« sioni che le cose esteriori producono in noi. Lo
« scopo più nobile ed elevato della musica è di

« descrivere i sentimenti che ci agitano senza ser-
« virsi di mezzi volgari e meschini ».

Quale alta visione della musica ci dimostra Goethe con queste parole!

Quando noi riceviamo l'impressione d'una musica profondamente sentita, che fa vibrare i nostri cuori, essa risveglia in noi sentimenti identici a quelli che provava il compositore nel creare la sua opera. E' un dono meraviglioso e inesplicabile, dato soltanto ai genî.

Là dove cessa il potere della parola comincia il regno della musica. Quest'arte sublime Chopin la possedeva, ond'è che la sua musica ci commuove profondamente, e il tempo non potrà cancellarne il ricordo scolpito nei nostri cuori. La sua arte conserverà sempre la sua originale freschezza, la sua forza espressiva e la sua imperitura bellezza.

L'opera di Chopin vivrà intatta e sarà sempre sorgente limpida di gioia per quanti amano la musica, e per i musicisti, specialmente, un inestimabile e inesauribile tesoro di tenera poesia, di sublime bellezza, di alta umanità.

Chopin pianista.

L'importanza e l'originalità del pianista in Chopin, non cedono in nulla di fronte alle doti del compositore.

Tenterò di tracciare ciò che fu il modo di suonare del Maestro, e l'impressione esercitata sui suoi uditori, basandomi su ciò che hanno riferito i suoi allievi e coloro fra i suoi contemporanei che hanno avuto la fortuna di udirlo, come su ciò che si scrisse allora a proposito de' suoi concerti.

Nella sua esecuzione, egli non mira mai all'effetto: l'unico scopo sta nello svegliare in coloro che l'ascoltano i sentimenti che egli stesso ha provato componendo, ed è per questa ragione che i suoi uditori non furono mai sbalorditi, ma sempre profondamente commossi.

Egli non fu un virtuoso, ma un poeta! Egli faceva cantare sotto le dita la frase musicale, e ciò con una tale chiarezza, che ogni nota diveniva una sillaba, ogni battuta una parola, ogni frase un pensiero.

Era una declamazione senza enfasi, semplice e sublime a un tempo.

Se noi ci rendiamo conto di ciò che fu questo modo di esecuzione, potremo facilmente comprendere le parole che Chopin rivolse a Lenz: « Io mi

accontento di tracciare l'idea, e tocca all'uditore di crearsi il quadro ».

Un critico della « Gazzetta musicale » ancora sotto l'impressione d'un concerto di Chopin, così scriveva: « Pensiero, stile, interpretazione, diteggiatura, tutto gli è personale, e d'una originalità così comunicativa, che soltanto le nature assolutamente superficiali sfuggono alla sua forza magnetica ».

Ed è per la ragione che il pubblico d'allora si componeva quasi esclusivamente di queste « nature superficiali » che Chopin ha sempre rivelato una certa avversione ad eseguire le sue composizioni in pubblico; egli temeva, e con ragione, che un'arte così delicata non fosse compresa dalla folla. Al contrario, si compiaceva di suonare per i suoi amici, perchè sapeva quegli uditori, capaci « di crearsi il quadro che egli aveva tracciato ».

E' il solo motivo per cui organizzava raramente dei pubblici concerti, benchè dal punto di vista pecuniario, questi gli rendessero molto; tanto a Parigi che a Londra, i biglietti d'entrata per i suoi concerti erano tutti esauriti parecchie settimane in anticipo. Tuttavia egli rinunziava volontieri ai facili guadagni, e preferiva dare lezioni e vendere le sue composizioni agli editori a prezzi infimi, piuttosto che interpretarle davanti a una folla che non le avrebbe comprese.

Questa fu la sua caratteristica dominante, che

è quella di ogni vero poeta; seguire il proprio ideale non curandosi dei risultati materiali, e respingere tutto ciò che non si accordasse colla sua sensibilità d'artista.

Le parole entusiastiche che Roberto Schumann scrisse dopo aver udito Chopin eseguire il suo Studio in la bemolle maggiore, ci rivelano con evidenza quale potente impressione producesse il suo modo di esecuzione sulle nature profonde. A questo proposito Schumann scrisse: « Si immagini un'arpa « eolia che possegga tutta la gamma delle tonalità « di ornamenti fantastici, di modo che una nota « profonda fondamentale non cessi di farsi udire « come il canto più dolce d'una nota più alta; — « si tenti di immaginare tutto ciò, e si potrà « avere un'idea approssimativa della esecuzione di « Chopin ».

Altri ancora, ha saputo apprezzare la sua arte: Moscheles l'ha chiamato « un essere unico », Mendelssohn un « genio personale », Meyerbeer ha confessato che egli « non aveva udito alcun pianista a cui si potesse paragonare Chopin »; Berlioz gridava: « Quante sensazioni egli risveglia in noi! « Con quale arte sprigiona i sogni appassionati e « melanconici dalla sua anima! ». Enrico Heine ha scritto: « Sì, si può chiamare Chopin un genio nel « vero senso della parola; non è solamente un vir- « tuoso; è anche un poeta; egli ha il dono di farci « gustare la poesia che riempie la sua anima; è un

« poeta lirico, e nulla uguaglia le pure delizie che « ci dona, quando si mette al piano e improvvisa ». Francesco Liszt ha espresso l'impressione che il modo di suonare di Chopin produceva in lui, in questi termini: « A tutto egli dà un sapore di ori- « ginalità, una impronta impossibile a descriversi, « un vibrante impulso, nel quale nulla vi è di ma- « teriale e che, senza ricorrere ai sensi, agisce di- « rettamente sull'anima degli uditori. Nella sua ma- « niera di esecuzione, il grande artista sa rendere « ammirevolmente quella timida emozione, quella « calma solenne di cui il cuore si sente preso, « quando è in presenza di un essere sopranaturale « che è presente, ma che non può indovinare, nè « raggiungere, nè afferrare ».

Io vorrei aggiungere ancora qualche parola a proposito della tecnica del maestro. E' evidente che questa tecnica si scostava completamente da quella dei virtuosi del suo tempo, e che non gli occorse studiare molto per acquistare e conservare la grande velocità delle sue dita.

Una lettera di suo padre in data 27 novembre 1831 (nella quale egli lo dissuade di prendere lezione da Kalkbrenner) ci prova la verità di questa asserzione; noi vi leggiamo: « Tu sai bene che lo « studio della tecnica ti ha preso assai poco tempo « e che il tuo cervello ha sempre lavorato più delle « tue dita ».

Egli creò un nuovo metodo di pianoforte che gli permise di ridurre al minimo gli esercizi tecnici.

La posizione delle mani, la diteggiatura, gli studi, tutto era diverso dalla tradizione. Egli ha potuto colle sue mani relativamente piccole, prendere degli accordi ampliati, egli ha suonato legando i passi che contenevano delle note molto distanti l'una dall'altra, perchè il polso e non il braccio erano sempre in movimento; ha suonato le scale cromatiche il più sovente con le tre ultime dita, colla mano sempre tranquilla e morbida, pure nella ripetizione frequente della stessa nota.

Stefano Heller ha scritto, dopo aver visto Chopin suonare: « E' un colpo d'occhio meraviglioso il « vedere le sue piccole mani occupare e coprire un « terzo della tastiera ».

Ho avuto la fortuna di approfondire questo metodo presso Carlo Mikuli, e posso dire per mia propria esperienza che questo metodo (che non contiene solamente ciò che ho menzionato precedentemente), produce dei risultati insperati, e che, dal giorno in cui ho preso a studiare presso Mikuli, io consacro ben poco tempo agli esercizi tecnici. Ma, causa l'esatta posizione delle mani come degli esercizi particolari che vi si connettono, non si può spiegare questo metodo se non al pianoforte.

Molti sono portati a credere che Chopin mancava di forza fisica e che per questo motivo ha il più delle volte suonato delicatamente.

E' ben possibile che, negli ultimi anni della sua vita fosse indebolito dalla malattia, ma nel tempo dei suoi trionfi pianistici, diede ripetute prove di una potenzialità maestosa. E' evidente che il suo gusto estetico gli abbia fatto detestare la rudezza del tocco, poichè non si confà coll'arte vera, ma gli scritti de' suoi allievi ci provano che egli sapeva sviluppare una grande sonorità.

Matthias disse: « Chopin ha posseduto una forza straordinaria che tuttavia non manifestava che raramente », e Mikuli ci apprende che una « nobile energia dava a certi passi della sua esecuzione un effetto grandioso ».

Energia senza rudezza — dolcezza senza leziosaggine.

Osservazioni generali sull'esecuzione delle opere di Chopin.

Colui che suona la musica di Chopin, per conformarsi alle intenzioni del Maestro, deve rinunciare alle maniere affettate, alla « messa in scena » di certi virtuosi; questi deve anche evitare l'abuso di inutile forza, la sensibilità morbosa nell'esecuzione del canto; in una sola parola: deve suonare con maestrìa, sempre restando calmo, semplice e modesto.

E' assolutamente indispensabile una tecnica ardita, chiara e scorrevole; e solo quelli che la possiedono, possono pretendere di eseguire in pubblico le opere di Chopin.

L'uditorio non deve essere sopraffatto e sbalordito dalla velocità del virtuoso, ma viceversa, questi deve far accettare la sua tecnica come una cosa naturale e accessoria, unicamente destinata a mettere in rilievo l'immensa bellezza dell'opera Chopiniana, e per nessuna ragione egli deve cercare di risaltare come virtuoso.

Nell'esecuzione la sonorità sia potente, vibrante e rotonda, le sfumature fra pianissimo e fortissimo siano tutte gradazioni di colore; inoltre si eviti nell'esecuzione dei passaggi delicati un pia-

nissimo esagerato e poco estetico, come pure nelle sfumature delle frasi più accentuate quella durezza di tocco che urta ogni orecchio sensibile.

Il suono deve essere morbido, leggiero e delicato, pur conservando la sua ampiezza; mai rigido, rude o duro sforzato, anche nei maggiori momenti di forza, bisogna aver cura, perchè la gradazione della sonorità mantenga tutta la sua bellezza.

Le due mani devono cadere contemporaneamente con grande precisione.

Il suono del Pianoforte deve essere ampio e legato, come un canto continuato.

Il virtuoso non deve, in alcun caso, trascurare il ritmo, non deve qua e là accelerare o ritardare. Non è detto con questo che gli accelerando e i ritardando nei movimenti, siano proibiti; anzi, è bene qualche volta variare il tempo della melodia, seguendo il proprio sentimento personale purchè sia senza esagerazione.

Il famoso « tempo rubato » che fu tanto discusso, non è altro che un rapido e brusco cambiamento del tempo. Se la mano destra suona la melodia in modo calmo, tranquillo, lento o molto rapido, la mano sinistra deve avere la stessa lentezza o la stessa velocità e secondare la destra. Bisogna dividere la frase in modo che a ogni nota o ad ogni accordo dato dalla mano sinistra, corrispondano un certo numero di note uguali alla mano destra, affinchè le due mani possano sempre

cadere contemporaneamente. In qualche passaggio soltanto, per esempio quando la mano destra eseguisce delle fioriture o quando trascinata dal sentimento che esprime, esitante o risoluta, cerca di liberarsi dalla mano sinistra, allora soltanto ci può essere una differenza appena sensibile fra la caduta delle due mani. Ma questi casi sono estremamente rari e devono essere impiegati con molta prudenza. E' così che Chopin intendeva il « tempo rubato » e qualsiasi altra spiegazione, fosse anche propagata da Liszt, deve essere considerata assolutamente erronea e non rispondente alle intenzioni del Maestro.

Nell'esecuzione delle danze nazionali della Polonia, come le Polonesi, Mazurche, Krakowiak, Kujawiak, sembra giusto talvolta di trascurare un poco il ritmo con il forte accento delle note staccate, la sospensione o lo spostamento dell'accento, infine con l'estensione delle parti separate della battuta, ma in questo caso stesso si deve sorvegliare il ritmo.

Una delle condizioni più importanti per i pianisti è quella d'analizzare esattamente ciascuna di quelle opere che vogliono eseguire e di penetrare non soltanto il contenuto musicale, ma anche i sentimenti e gli stati d'animo di cui sono pervase.

Bisogna interpretare logicamente ogni pensiero musicale, serbandogli l'espressione e la verità del sentimento.

La percezione personale deve tuttavia essere la sola guida, mentre si eviterà di cadere nelle imitazioni abituali.

Suonando il canto, la condizione principale è di dargli una sonorità ampia e legata, ornandola di ogni finezza e sfumatura dinamica.

Ora vorrei ancora menzionare l'uso dei pedali. Mi è impossibile dare in poche righe una completa spiegazione, perchè la sua importanza non può essere dimostrata in poche parole. Sia detto soltanto che non bisogna abusare nè dell'uno nè dell'altro pedale e che tutti e due, adoperati contemporaneamente, possono dare degli effetti di meravigliosa bellezza.

PRIMA CONFERENZA

Prima Conferenza

Sonata op. 58, in si minore.

(composta verso il 1840 e pubblicata nel 1845)

Quest'opera più di tutte le altre esige uno studio profondo, perchè solamente la comprensione di ciascuna frase, di ciascun dettaglio ci rileva tutto lo splendore di questa ammirabile composizione.

Più sentiamo questa Sonata, e più noi scopriamo in essa delle bellezze; del principio, ove sono racchiuse molte melodie soavi e dolci, che si susseguono senza interruzione, fino al termine di quest'opera gigantesca e magistrale.

Il primo movimento è maestoso e poetico, il secondo è di un incanto misterioso, il terzo vibra di un romanticismo intenso e il quarto è di una bellezza satanica, indiavolata.

Sembra che in quest'opera siano racchiusi tutti gli stati d'animo che possono agitare il cuore umano.

Io metto questa Sonata al di sopra di quella in si bemolle minore. Essa è più espressiva, più sobria e più potente.

Prima parte: Allegro maestoso.

(in *si minore*)

Questa parte comincia con accordi maestosi che bisogna eseguire con una certa forza, ma con calma, per conservare alla composizione un carattere piuttosto drammatico. Perciò io non consiglio di suonare questo passaggio troppo forte, ma al contrario, di eseguirlo con grazia e con dolcezza di suono; gli accordi del principio rassomiglieranno al suono dell'organo, cosa che aiuterà molto l'effetto prodotto al principio di questa Sonata.

Nella 17ª battuta (si bemolle maggiore) bisogna legare le ottave, che risuonino come un sospiro. Nella 24ª, 25ª, 26ª e 27ª battuta le « imitazioni » devono essere suonate con chiarezza, ed è bene incominciarle abbastanza forte terminando leggermente.

La 31ª battuta, come le seguenti, è agitata; il crescendo aumenta fino alla 37ª battuta, ove il suono diventa più calmo e persino un po' rallentato.

Nella 41ª battuta comincia il motivo in re maggiore, una delle più belle cantilene di Chopin. Bisogna suonare l'accompagnamento di questa Cantilena molto legato e tranquillo, la melodia, al contrario, deve risaltare come un canto, piena d'intensa sentimentalità, avvolta d'un dolce e sublime sogno.

Questa soave e limpida melodia non esige un crescendo marcato, eccetto nella 53ª battuta, ov'è necessario.

E' bene considerare la melodia, che comincia nella 56ª battuta e termina nella 60ª, come la seconda parte della Cantilena, ed eseguirla possibilmente con ancora più dolcezza e più leggerezza che il grande motivo in re maggiore.

Nella 61ª battuta, sarà bene ottenere con un suono appassionato e forte, un contrasto col passaggio seguente, dove si rallenta un poco, perchè gli ornamenti siano più melodiosi e non rassomiglino per niente ad uno studio.

L'impiego del « tempo rubato » nella battuta 66ª e 70ª dà un incanto dolce a questo passaggio. E' evidente che il ritmo non deve soffrire di quello.

Il motivo in re maggiore, che comincia alla 76ª battuta, deve essere suonato con grazia un po' esitante, avendo cura di accentuare la melodia principale.

Lo sviluppo, compreso fra la 91ª e 149ª battuta, è formato principalmente con il primo motivo di accordi e la seconda parte della Cantilena, or-

nata da finezze d'armonia e di ritmo. Bisogna eseguire i due motivi in modo di mettere in rilievo l'uno in confronto all'altro. Il primo non dovrà mai, come al principio della Sonata, imitare il suono dell'organo, ma, al contrario, sarà molto accentuato e molto energico, mentre il secondo, nel quale si passa dal re bemolle maggiore al mi bemolle maggiore, deve essere pieno d'una grazia poetica e sognatrice.

In generale, è bene suonare lo sviluppo ritmicamente, senza nè accelerare nè rallentare.

La melodia incantevole della Cantilena riprende nella 150ª battuta, questa volta in si maggiore. Ripetendo questa frase, è preferibile eseguirla con maggior forza di tocco che precedentemente.

Quello che segue dev'essere eseguito come la prima volta; le otto ultime battute devono essere il più legate possibile, e, nello stesso tempo, la forza aumenterà a poco a poco, sostenendo lungamente gli ultimi accordi.

Seconda parte: Scherzo. Molto vivace.

(in *mi bemolle maggiore*)

Malgrado che il tempo sia indicato: Molto vivace, è bene di non precipitarlo troppo, perchè le frasi musicali perderebbero la loro melodiosa bellezza. Questi passaggi debbono essere resi il più

legato e il più delicato possibile, ed è indispensabile colorirli e sfumarli.

L'intensità del suono varierà quasi in ogni battuta, anzi essa aumenterà nella 1ª, 3ª e 5ª, e diminuirà nella 2ª, 4ª e 6ª.

A incominciare della 50ª battuta, l'aumento di forza sarà costante e si terminerà con un possente fortissimo.

Nella 58ª battuta le due ultime note devono essere eseguite più lentamente, per avvolgere in un'ombra di mistero il principio della seconda parte dello Scherzo. Questo passaggio è d'un carattere religioso e le note tenute dànno all'insieme, una tinta soave e l'incanto d'un dolce sogno.

L'interprete deve stare attento particolarmente al ritmo e accentuare la melodia, senza talvolta dare a questo motivo un carattere diverso da quello di preghiera.

Nella calma religiosa di questa musica, si sente tutto ad un tratto nella 93ª e 101ª battuta la triplice ripetizione della medesima nota. Consiglio di suonare queste tre note in modo da produrre l'effetto degli squilli di una fanfara.

La prima parte dello Scherzo ritorna alla 156ª battuta, e si termina con la nota mi bemolle, ripetuta per tre volte.

L'esecuzione della ripresa è la stessa di quella del principio.

Terza parte: Largo.

(in *si maggiore*)

Questa romanza comincia con delle possenti ottave, ma dalla 2ª battuta, la sonorità s'addolcisce, e la 3ª (una meravigliosa modulazione: do maggiore - si maggiore) ci fa gustare le più soavi armonie.

Bisogna interpretare il primo motivo con ampiezza. L'accompagnamento deve essere il più leggero possibile, quasi impercettibile, per diminuire la durezza delle semicrome. Una seconda melodia, d'un incanto infinito, si unisce a questo motivo nella 17ª battuta. Ci sembra un duetto grazioso e dolce, dove il suono deve fare risaltare la delicata bellezza.

Nella 20ª battuta cominciano le modulazioni, che caratterizzano questa romanza, e nella 29ª la seconda parte del Largo (mi maggiore).

Questo pezzo appartiene a una delle più poetiche ispirazioni del Maestro.

Le note della mano destra devono essere suonate con calma, scorrevoli e legate, senza alcun accento. Si lascierà semplicemente le dita posarsi sulla 1ª, 2ª, 4ª e 5ª nota (si, sol diesis, mi e si), e questo produrrà un'accentuazione sufficente, ma ci si guarderà di produrlo toccando le note più fortemente.

Il movimento deve essere qui un po' più scorrevole che in principio. Nella mano sinistra si canterà con ampiezza la melodia, ed è bene che ciascuna ripresa della frase sia diversa: la prima volta, sarà leggera, in seguito possente, e, alla terza ripetizione, dolce. Una forte accentuazione della melodia, alla mano sinistra, non avrà luogo che nella 59ª battuta.

La 90ª battuta ci conduce alle interessanti modulazioni, che si succedono sino alla 98ª, cioè sino alla ripresa del Largo.

Si suoneranno le battute 95ª, 96ª, 97ª e 98ª ritenute e più lentamente, per fare gustare all'uditorio, in tutto il suo splendore, questo passaggio di soavi armonie.

Una pausa abbastanza lunga prima del principio del primo motivo produce buonissimo effetto, ma non si deve esagerare la sua durata.

Nella ripresa si suonerà come al principio, l'accompagnamento — che adesso è cambiato — deve essere legato e soave.

Le 8 ultime battute prima della fine saranno piene di sentimento; nella 115ª si eseguiranno le sette note ornamentali in una maniera esitante, impiegando il « tempo rubato ».

Si sostengono lungamente gli ultimi accordi e si lascia smorzare il suono a poco a poco.

E' interessante osservare che la melodia che chiude il Largo rassomigli tanto al motivo del principio di « Tristano e Isotta » di Riccardo Wagner.

Quarta parte: Presto non tanto.

(si minore)

L'ultima parte della Sonata è un capolavoro grandioso, vibrante d'una impetuosa passione.

Le otto prime battute servono di preambolo. Nella 9ª (agitato), la frase comincia dolcemente, assomigliando ad un uragano che s'avvicina; la si suonerà piuttosto lentamente per preparare l'uditorio alla possente gradazione che segue.

E' bene accentuare la melodia, senza esagerazione, e legare l'accompagnamento.

Nella 28ª battuta il primo motivo apparisce di nuovo; lo si suonerà con una forza, che raggiunge tutta la sua intensità dinamica nella 44ª battuta.

Il secondo motivo comincia dalla 52ª battuta, in si maggiore; esso è bene ritmato e la potenza del suo effetto si rialza ancora per il succedersi delle scale. Lo si suonerà legato, calmo e con ampiezza.

Dei passaggi magnifici cominciano alla 76ª battuta; la loro esecuzione dovrà essere chiara e limpida, l'intensità aumenterà sempre più fino a che si arriva alla 100ª battuta, dove il primo motivo riprende, ma questa volta in mi minore. Il suono sarà allora possente ed agitato. La riunione delle note — suonate dalla mano destra con le semicrome dalla mano sinistra — producono sufficentemente l'agitazione di questo passaggio.

La ripresa del secondo motivo, in mi bemolle maggiore, sarà eseguita con più forza e più velocità della prima volta.

Dalla 183ª sino alla 190ª battuta, la melodia deve imitare il gemito del vento.

La 283ª e 284ª battuta saranno dolcissime, la 285ª e 286ª dovranno essere, per contro, segnate da un potente crescendo, per ritornare nuovamente dolcissime.

Nella 207ª battuta ritorna il primo motivo, nella tonalità fondamentale. L'accompagnamento è tumultuoso, ma deve risorgere chiaro. La melodia del motivo sarà fortemente accentuata.

E' allora che comincia il crescendo, che giunge al suo più alto grado nella 254ª battuta, in si maggiore.

Da questo momento il tempo s'accelera, sino alla 274ª battuta.

Nella 274ª si rallenta e continua così sino alla 282ª.

Gli accordi della mano sinistra (in si maggiore) che formano la melodia, dovranno risuonare come un inno di vittoria.

Le cinque ultime battute saranno potentissime; ma non bisognerà troppo prolungare la loro durata.

Studio, op. 10 N. 3, in mi maggiore.

(Questo Studio fu pubblicato nel 1833 nella Raccolta dei « 12 Studi, op. 10 », ma fu composto molto prima di questa data).

Lo scopo tecnico di questo Studio è di dare alle dita una perfetta indipendenza. Il primo, secondo e terzo dito della mano destra suonano l'accompagnamento, il quarto e quinto la melodia. Questa deve essere, naturalmente, eseguita con più forza dell'accompagnamento, una mano si trova anzi obbligata a suonare, nello stesso tempo, con due gradazioni d'intensità.

Un passaggio simile dal punto di vista tecnico s'incontra nel secondo movimento della Sonata Patetica di Beethoven.

L'elemento melodico di questo Studio è pertanto ancor più importante che il suo valore tecnico.

Il primo motivo così semplice e ciò nonostante così commovente, dolce e malinconico è penetrato di una poesia tale che raramente si incontra anche nelle opere di Chopin.

La scorrevolezza dell'accompagnamento, il movimento tranquillo, la tenera melodia, tutto ci ricorda piuttosto una Barcarola.

Nella seconda parte, il mare s'agita, la barca si dibatte sulle onde, ma il tempo si rischiara ben tosto, e, il primo motivo, ci incanta di nuovo per la sua celestiale e superba bellezza.

Lento, ma non troppo.

Io raccomando di cominciare piano, ma con ampiezza, suonando la melodia legato e con un grande calore d'espressione.

Nella 4ª battuta le quattro prime note devono essere più accentuate che le altre.

Consiglio anche di eseguire la 17ª battuta forte e non fortissimo (come è indicato a torto in qualche edizione), benchè in seguito lo sviluppo cresca di sonorità ed esiga una certa forza.

La seconda parte (che comincia alla 21ª battuta) deve essere eseguita il più legato possibile.

Dalla 46ª, diminuisce la sonorità sino alla 54ª, che deve risuonare dolcemente.

Nella 60ª e 61ª battuta, si rallenta il movimento e si accentuano invece le tre ultime note della 61ª battuta.

Nella ripresa della prima parte (62ª battuta) la esecuzione sarà la stessa del principio.

La fine, incominciando dalla 70ª, sarà suonata rallentando il movimento e diminuendo la sonorità.

E' bene sostenere lungamente l'ultimo accordo.

Studio, op. 10 N. 4, in do diesis minore.

(Pubblicato nello stesso tempo della precedente)

Questa composizione si distingue per l'originalità della sua armonia come per il suo slancio passionale.

I passaggi, che sono eseguiti qualche volta dalla mano destra, altre volte dalla sinistra, imitano i gemiti del vento, cominciando piano e terminando sempre forte.

Questo Studio ha per iscopo di rendere morbido ed elastico il polso affine di suonare i passaggi contenenti delle note spaziose, legato. Si sa che il « legato » è una condizione indispensabile all'esecuzione giusta delle opere del Maestro.

Presto

L'accentuazione della seconda e della quarta nota nella 7ª battuta è estremamente necessaria.

Ciascuna della 13ª, 14ª, 15ª e 16ª battuta comincia piano e si sviluppa in un possente crescendo.

Io raccomando d'accentuare le ultime semiminime della mano destra nella 16ª e 20ª battuta, e l'ultima semiminima della mano sinistra nella 22ª.

Nella 33ª e 34ª battuta, la melodia deve essere portata con una veemenza focosa, e così sarà anche nella 37ª e 38ª battuta.

Dalla 41ª alla 47ª si deve fare un accelerando.

Io consiglio di prendere, nella 62ª battuta, la croma (alla mano sinistra) fortissimo e portamento, ma non staccato.

Nella 70ª battuta lo Studio attinge tutta la sua potenza drammatica; a incominciare da qua si suonerà fortissimo, accelerando costantemente il movimento.

L'ultima nota (do diesis) non deve essere sostenuta troppo lungamente.

Studio, op. 25 N. 9, in sol bemolle maggiore.

(La Raccolta dei "12 Studi, op. 25" fu pubblicata nel 1837, queste furono dunque composte a Parigi).

Questa breve composizione in sol bemolle maggiore è d'una grazia dolcissima. La melodia è spumeggiante, l'armonia delle più variate e completamente originale.

Allegro vivace

Si legheranno le tre prime note di ciascun tempo, mentre che la quarta sarà eseguita « portamento ».

Questo Studio guadagna a essere suonato con leggerezza e flessibilità.

Esso comincia piano, ma dalla 9ª battuta, che segna il principio della parte accessoria, il suono diverrà un po' più energico.

Prima della 11ª battuta si farà una pausa cortissima, appena sensibile, ch'è d'un effetto sorprendente.

Il primo motivo riprende alla 25ª battuta, ma più forte.

Dalla 29ª si suonerà con un crescendo e ritenuto sino alla 33ª, dove l'intensità dinamica attende il suo punto culminante, infine le battute che terminano lo Studio devono essere ritmate con cura.

Io consiglio di suonare piano la 37ª, 38ª, 39ª e 40ª battuta, e in seguito pianissimo sino alla fine.

Notturno, op. 48 N. 1, in do minore.

(Pubblicato in novembre 1841, composto nel 1840).

Fra tutti i Notturni di Chopin questo è uno dei più belli e possenti.

La prima frase ha il carattere descrittivo d'una Ballata, d'una di quelle leggende d'altri tempi, dove l'impressione è profondamente triste e tragica.

Nella seconda parte, ci sembra una musica religiosa (do maggiore), un coro in lontananza; le voci si avvicinano sempre più e si sentono alfine con una forza vittoriosa.

Alla fine di questa seconda parte succede la ripresa della prima. E' ancora la stessa impressione, d'una profonda malinconia, ma agitata, commossa e angosciata.

Poi tutto si calma, e il Notturno termina con tre accordi prolungati, lugubri e strazianti.

Lento

Nella 1ª e 5ª battuta bisognerà suonare le due note della mano destra con ampiezza, « portamento », come un lamento doloroso.

Non bisogna dare alcun accento alla seconda semiminima nella 9ª battuta; si incomincia leggerissimamente aumentando poco a poco la sonorità.

La 102ª battuta principia mezzo forte e termina

piano. L'appoggiatura sarà eseguita abbastanza lentamente, come una semicroma.

La seconda parte (do maggiore) che s'inizia alla 25ª battuta, deve essere suonata il più dolcemente possibile e deve apparire attorniata di mistero; bisogna toccare gli accordi concordemente, evitando di arpeggiare, dove non è indicato.

Il crescendo (alla 38ª battuta) continua sino alla 46ª, nella quale il Notturno attende la sua intensità drammatica e dinamica.

La ripresa della prima parte sarà agitata e appassionata.

Si suonerà la 72ª battuta forte, poi rallentando sempre più e leggermente sino alla fine.

Nella 75ª battuta la frase si ricopre della più soave poesia come di una brezza leggiera.

I tre ultimi accordi saranno affievoliti ed eseguiti armoniosamente e concordemente.

Berceuse, op. 57, in re bemolle magg.

(Pubblicata nel 1845, durante l'estate, e composta molto prima.)

Questa composizione è una delle più conosciute e delle più ammirate di Chopin. E' la più bella Berceuse che fu giammai immaginata per il pianoforte. Tutti quelli che la conoscono sono d'accordo su questo punto.

Il compositore giunge qui — con dei mezzi relativamente ristretti — ad una potenza d'espressione che commuove profondamente gli ascoltatori; noi crediamo di vedere il dondolare regolare di una culla e sentiamo la voce dolce della madre, che canta con infinita tenerezza per addormentare il suo bambino.

Andante

La melodia comincia dopo due battute d'accompagnamento; il suono deve essere dolce, ampio e il più legato possibile.

Nella 15ª, 16ª, 17ª e 18ª battuta, gli arabeschi non saranno eseguiti troppo presto, per conservare alla composizione la calma che la caratterizza.

Tutte le frasi di questo pezzo sono delicate, graziose e legate.

Raccomando di far sentire molto leggermente le accentuazioni indicate nella 53ª, 54ª e 55ª battuta.

Valzer, op. 70 N. 1, in sol bemolle maggiore.

(Pubblicato solamente nel 1844, composto nel 1836.)

Questa graziosa composizione è particolarmente originale, ardita e radiosa di allegrezza, ma pertanto vi si ritrova una leggera tinta di malinconia; questi due elementi sì estranei l'uno all'altro, gioia e dolore, dànno a questo Valzer un aspetto d'aristocratica eleganza.

Il trio sembra essere un dolce rimprovero; è come una piccola scena di gelosia, che guizza fra il turbine del ballo, ma che bentosto dissipa le nuvole e la felicità rinasce con la ripresa del primo tema che porta con sè tutta la gioia della pace riconquistata.

Molto vivace

L'indicazione *forte*, posta in principio, non è esatta; è preferibile suonare tutta la prima parte, e così tutto il Valzer, piano. Si ornerà d'un ricco colorito di gradazioni, senza tutte le volte adoperare il forte.

La prima parte, sino alla 33ª battuta sarà suonata con leggerezza, grazia e una grande flessibilità di polso.

Nella 32ª battuta, il movimento sarà esitante.

Il trio (33ª battuta) — meno mosso — sarà eseguito con dolce sentimentalità e squisita delicatezza.

Dalla 41ª alla 48ª battuta, l'intensità del tono aumenta un poco, dalla 48ª alla 52ª è bene sviluppare ancor più l'ampiezza. Dalla 53ª il suono ritorna invece delicato e tenero.

E' nella 73ª battuta che ritorna per l'ultima volta la prima frase del Trio. L'effetto che essa produce allora è ancora più commovente, se si eseguisce non solo pianissimo, ma anche più lento.

Il primo tema della prima parte sarà suonato alla ripresa, come è stato al principio.

Valzer in mi minore.

(Opera postuma. La data della composizione sconosciuta.)

Il Valzer in mi minore è una fra le opere più conosciute di Chopin, e benchè sia quella della quale si parla meno nelle biografie del Maestro, essa ha acquistato presso il pubblico delle vive simpatie.

Malgrado la tonalità in mi minore, essa non è nè triste nè appassionata; Chopin vi ha frammischiato con un fascino, che non appartiene che a lui, le passioni le più opposte; alle volte essa è malinconica e ridente, seria e leggera, languente e piena di ardore.

Nella frase accessoria, la melodia è d'un calore espressivo e sentimentale.

Il Trio (mi maggiore) pieno d'incanto e di distinzione, assomiglia alle flessibili ondulazioni di una graziosa danzatrice.

Dopo la ripresa della prima parte, il Valzer termina con un passaggio dei più brillanti.

Vivace

Il preambolo (dalla 1ª all'8ª battuta) comincia piano e continua in un potente crescendo, per arrivare al forte.

Nella 7ª battuta, consiglio di fare una pausa abbastanza prolungata, prima dell'ultima semicroma.

Il primo motivo che prende alla 9ª battuta, deve essere eseguito con grazia e reso con la più scrupolosa esattezza.

Il secondo tema (dalla 25ª alla 40ª battuta) sarà interpretato con molto sentimento; si impiegherà qui brevemente il « tempo rubato ».

Il Trio (56ª battuta) si suonerà più lentamente; la melodia sarà dolce e tenera, e il ritmo del Valzer rigorosamente osservato.

Le battute comprese fra la 73ª e la 80ª (parte accessoria del Trio) dovranno essere eseguite forte; colla mano sinistra bisognerà accentuare questi passaggi e col mezzo d'un « rubato » marcato, dare loro l'apparenza d'un recitativo.

La ripresa del Trio sarà, possibilmente, ancora più dolce che in precedenza.

Si riprenderà il primo motivo come è stato indicato sopra.

Dalla 109ª battuta, il Valzer finisce con un crescendo, badando di non dimenticare il ritmo.

I quattro ultimi accordi saranno potenti e brevi.

Barcarola, op. 60, in fa diesis maggiore.

(Pubblicata in settembre del 1846. Composta alla fine dell'anno 1845.)

Se questa Barcarola è giunta più difficilmente di quasi tutte le altre opere di Chopin a essere conosciuta dal grande pubblico, la causa è stata delle difficoltà tecniche ch'essa contiene, e che non possono essere superate, che adoperando il legato, come Chopin lo comprendeva.

Dal punto di vista melodico e armonico, questo pezzo è molto seducente; le frasi musicali sono ampie, larghe, ben svolte e racchiudono delle finezze di composizione, che non si ritrovano che nelle ultime opere del Maestro.

Niecks chiama con ragione questa Barcarola una « ebrezza d'amore », mentre Tausig la paragona ad una scena di una « dolce tenerezza che si suona in una gondola solitaria ».

Il primo tema è un duetto d'amore, e la gradazione che segue ci sembra l'eco di questa felicità.

La seconda parte (la maggiore) rappresenta una gioconda scena di danza sulla riva; noi sentiamo il rumore delle castagnette, il tintinnio delle campanelle e la voce dei cantori.

La gondola si avvicina, alla riva, gli amanti sembrano prender parte da lontano all'allegrezza del popolo.

Dopo qualche istante si allontanano, e adesso ri-

suona il delizioso « dolce sfogato », che ci prova il potente genio di Chopin, esprimendo in qualche battuta ciò che altri compositori non avrebbero potuto fare in lunghe pagine.

E' tutto un mondo di poesia e di tenerezza che s'apre ai nostri occhi.

Per finire, la prima frase si fa sentire di nuovo, ma adesso più forte, e la Barcarola termina con qualche passaggio sfavillante.

Allegretto

Bisogna suonare il principio forte e diminuire sensibilmente l'intensità nelle due misure che seguono.

E' nella 4ª battuta che si fa sentire, colla mano sinistra, il movimento caratteristico della Barcarola; che si eseguirà legato e piano.

La prima frase comincia alla 6ª battuta. In questo *Cantabile* s'imiterà il più possibile una voce umana.

Le seste discendenti (14ª battuta) saranno suonate con delicatezza, dolcezza e portamento.

La prima frase riprende alla 24ª battuta, questa volta con più forza.

Alla 33ª battuta si cercherà d'imitare il gorgoglio dell'acqua.

La seconda parte (in la maggiore) comincia alla 39ª battuta. Raccomando di ritmarla con vigore.

Dalla 51ª alla 71ª battuta, la frase prende una espressione più gaia, conservando lo stesso movimento.

Il passaggio, compreso fra la 71ª e 78ª battuta, ci conduce alla frase in do diesis maggiore, sopra ricordata. Il « dolce sfogato » sarà suonato legato, con delicatezza e impiegando, con prudenza, il « tempo rubato ».

Consiglio d'eseguire il « più mosso » (dalla 93ª alla 103ª battuta) con molta forza e brio.

Incominciando dal Tempo primo (103ª battuta) l'intensità diminuirà a poco a poco sino alla fine.

Nella 111ª e 112ª battuta ricompare il mormorìo dei flutti.

Le ultime misure saranno eseguite il più dolcemente possibile, e le quattro ultime note fortissimo.

Mazurka, op. 33 N. 4, in si minore.

Questa Mazurka, la cui melodia è impressa d'una tenera malinconia, è una delle più belle che Chopin abbia composto.

La prima frase, triste come un lamento, si mischia ad intervalli al ritmo segnato dalla composizione.

Ascoltando il secondo tema, ci sembra vedere un'osteria di un villaggio; abbiamo sotto gli occhi le coppie avvinte nell'ardore della danza. Qui regna la gaiezza, ma bentosto riprende la voce lamentevole dell'abbandonata, che sta davanti alla sala, e da lontano sente i suoni affievoliti della Mazurka.

Il Trio sì dolce, sì elegiaco, sì pieno d'amore, è senza l'uguale fra tutte le altre Mazurche di Chopin.

E' un ricordo, indirizzato alla felicità perduta, all'amante infedele, che la povera derelitta non riesce ad allontanare dal suo cuore.

Il suggestivo quadro del passato sparisce poco a poco dal suo animo, e il pungente dolore del principio ritorna nuovamente; la gelosia la tortura, quand'essa scorge l'amato, raggiante di felicità, al braccio di quella, ch'egli si è scelta.

Questa scena, d'una poesia sì toccante, termina con un segnale, che sembra volere marcare il termine della danza.

Mesto

Consiglio di incominciare delicatamente, con molta espressione, ma poca sentimentalità.

La 9ª battuta sarà ben ritmata ed energica.

Dalla 49ª fino alla 61ª si suonerà forte, mentre nella 61ª, 63ª e 64ª battuta, si farà sentire un leggero rallentando.

Il *Trio* (in si maggiore) sarà eseguito con tenerezza e calore.

L'intensità aumenta dalla 145ª battuta; dalla 161ª alla 176ª si suonerà più leggermente e con grazia.

Le battute seguenti, sino alla 193ª, saranno delicate e ritmiche.

Si rallenterà nella 191ª e 192ª battuta.

La ripresa della prima frase (le battute comprese entro la 193ª e la 216ª) sarà eseguita come al principio.

La 217ª, 218ª, 219ª, 220ª, 221ª e 222ª saranno eseguite piano, come un segnale di corno; le due ultime battute saranno energiche e mezzo forte.

Mazurka, op. 7 N. 1, in si bemolle maggiore.

Questa composizione potrebbe essere considerata come il tipo di Mazurka: l'energia dell'accentuazione, la melodia del primo tema (traboccante di giocondità), l'inquietudine che si fa sentire nel secondo e l'incanto melanconico della parte accessoria, che richiamano le quinte delle cornamuse, sono i tratti caratteristici d'una vera Mazurka.

Il primo e il secondo tema ci offrono il sorprendente contrasto di una chiassosa allegrezza e di una languida tristezza, che caratterizza così bene tutta la musica slava.

Vivace

Le due prime battute si svolgono in un crescendo, che comincia con un forte e si termina alla 3ª battuta.

Si suoneranno la 4ª, 5ª e 6ª battuta piano e scherzando.

Nel secondo tema (25ª battuta) raccomando di impiegare il « tempo rubato » e di rallentare nella 32ª.

Sarà bene eseguire il Trio (dalla 45ª alla 52ª battuta) sotto voce, pianissimo e un po' più lentamente.

Si adoprerà in questo passaggio i due pedali in una volta per dare l'illusione d'un suono di cornamusa.

La prima frase riappare alla 53ª battuta; questa volta si suonerà piano.

La Mazurka sarà ripresa come in principio.

Ballata, op. 23, in sol minore.

(Composta a Monaco od a Vienna, probabilmente prima del 1831, pubblicata al mese di giugno del 1836.)

Chopin s'inspira dalle Ballate di Mickiewicz e di Slowacki (celebri poeti polacchi), per mettere in musica le leggende d'altri tempi.

Le sue Ballate appartengono dunque quasi alla musica descrittiva.

Benchè esse non siano state composte con un fine preconcetto, pure non possiedono meno il carattere particolare delle così dette descrizioni musicali.

Fra le quattro Ballate composte da Chopin, la prima, in sol minore, è la più appassionata.

E' una delle prime opere del maestro; essa tradisce tutto lo slancio e tutta l'audacia della sua giovinezza. Per convincersene basta pensare allo splendore del tema in la maggiore.

L'anima del compositore ignora ancora i conflitti intimi, è per questo che egli non ci dipinge la sua propria vita, ma quella della sua patria.

In questa descrizione, egli si alza ad una grandezza tragica e ad una rimarchevole precisione nell'espressione.

Lento

Le tre prime battute devono essere pesanti; e si eseguiranno forte; la 4ª, 5ª, 6ª e 7ª battuta, al contrario, saranno suonate piano, con molto sentimento.

Moderato

Il primo tema sarà reso con espressione; gli accordi dell'accompagnamento saranno brevi e delicati, come il pizzicato sugli strumenti a corda.

Consiglio d'eseguire questo passaggio con molto ritmo, sino alla 31ª battuta, ove deve apparire un leggero rallentando, che continuerà alla 34ª battuta.

Incominciando dall'« à tempo » (36ª battuta) il movimento si precipita, colla mano sinistra si accentuerà la seconda e la quinta semiminima.

Il movimento diventa più agitato alla 40ª battuta; agli accenti già indicati per la mano sinistra, se ne aggiungeranno degli altri molto importanti per la mano destra, come sulla seconda e la quinta semiminima.

E' allora che comincia un episodio di 24 battute, contenente dei passaggi tempestosi, che si calmano poco a poco, per lasciare risuonare con più mistero il segnale (64ª battuta), che si ripete ancora nella 65ª, 66ª e 67ª battuta, e forma, per così dire, il tratto d'unione fra questo motivo ed il secondo tema.

Questa Cantilena, un delizioso canto d'amore, d'un indicibile fascino, pieno di languida poesia, deve essere interpretato a mezza-voce, il più legato possibile (colle due mani) e profondamente sentito.

Raccomando di non esagerare i crescendo indi-

cati, alfine di lasciare alla melodia le mezze tinte che l'avvolgono.

E' bene rallentare leggermente all'81ª battuta.

Nella 82ª comincia un passaggio, che rassomiglia ad un suono di Arpa d'un fascino indefinibile; lo si suonerà molto delicatamente, colla grazia di una carezza.

Nelle battute 85ª e 89ª, si dovrà appoggiare un poco sulle tre ultime note, e a partire della 90ª sino alla 94ª battuta si rallenterà sensibilmente.

Il primo tema riprende alla 94ª battuta, questa volta in la minore.

Lo si suonerà come al principio, accelerando un poco il movimento sino alla 104ª battuta, dove appare un ritenuto.

Il Canto d'amore, sopra ricordato, si ripete alla 106ª battuta, in la maggiore. Esso sarà appassionato, d'una sonorità potente (ma reso legato); la sua intensità dinamica aumenta sino alla 124ª battuta, dove la melodia cessa bruscamente.

Il *Più animato* comincia con un pianissimo (126ª battuta), alla quale succede un crescendo sino alla 138ª; queste, e le sette seguenti, saranno esitanti, ripiene d'una passione contenuta, poi più forte sino all'accordo in fa diesis minore (154ª battuta).

In questa come nella 155ª, 156ª e 157ª, gli accordi con la mano sinistra saranno fortemente accentuati.

Alla ripresa del Canto d'amore (mi bemolle

maggiore) è bene rallentare il movimento, per dare più vigore e passione a questo passaggio.

La sonorità diventa più intensa a cominciare della 180ª sino alla 185ª battuta, e il movimento più lento.

Nella 194ª si risente di nuovo il primo tema (in sol minore); sarà eseguito come in principio, ma un po' più lento.

Raccomando, nella 206ª e 207ª battuta, di non prendere troppo forte le seste colla mano destra e d'impiegare il « tempo rubato », diminuendo il suono.

Il *Presto con fuoco*, che comincia alla 208ª battuta, sarà interpretato con foga e brio.

Sino alla 215ª battuta si accentuerà, con la mano destra, la seconda e la quarta semiminima di ciascuna battuta.

Alla 230ª battuta, l'intensità aumenta, ma non la sveltezza, e questo sino alla 234ª, dove la Ballata giunge al suo più alto grado tragico.

Da questo punto si diminuirà costantemente di forza.

Una figura di otto note, che si ripetono per due volte prima della fine (252ª e 256ª battuta), richiamano il primo tema di quest'opera, per conseguenza la loro esecuzione dovrà essere grave e lenta, alfine di mettere bene in evidenza questa frase di una così grande importanza per tutta la Ballata.

Le sette ultime battute saranno dapprima rallentate, poi accelerate e fortissimamente suonate.

Bisogna star attenti di non interpretare questa opera con enfasi. Chopin ha sempre allontanato l'affettazione e la falsa passione.

I passaggi che si possono considerare come patetici, non sono in verità che tragici.

SECONDA CONFERENZA

Seconda Conferenza

Polonese, op. 40 N. 1, in la maggiore.

(Pubblicata nel 1840. Composta verso il 1839.)

Quest'opera evoca nella nostra immaginazione una sfilata di eroi; noi li vediamo passare pieni d'ardore guerriero, certi della loro vittoria, nobili e fieri, come si deve a dei prodi cavalieri.

Improvvisamente risuona una squillante fanfara di trombette, nella frase secondaria.

La prima parte, che ha un ritmo ben marcato di Polonese, è piena di superbia ed eroica bellezza.

Antonio Rubinstein ritrova in quest'opera un quadro magnifico di grandezza della Polonia.

Allegro con brio

Benchè lo staccato sia indicato per la quinta, sesta, settima e ottava nota della prima battuta,

sarà preferibile di eseguirle con portamento, così anche la ripresa dei passaggi simili.

L'effetto dello staccato sarà qui piacevole, gaio, ridente e non converrà guari a questa Polonese, d'una grandezza eroica e quasi severa.

Consiglio d'eseguire forte la prima parte, così anche il motivo secondario, ornandoli di qualche sfumatura.

Il Trio dovrà essere energico, molto potente e ripieno d'una calma maestosa.

La fine sarà come il principio. Allo scopo di formare il contrasto, è bene di riprendere la seconda ripetizione piano e di velare la sonorità adoperando i due pedali.

La ripresa della prima parte guadagnerà così in splendore ed in potenza.

Notturno, op. 27 N. 2, in re bemolle maggiore.

(Pubblicato nel 1836.)

Il Notturno comincia con un dolce canto d'amore, che abbonda in melodie d'un fascino irresistibile, in incantevoli armonie, e ha una grande perfezione di forma.

L'impressione prodotta dalla notte è qui ammirabilmente descritta; le tinte che si fondono, il mistero, col quale le tenebre attorniano la natura, il tenero canto d'un'espressione sì penetrante: tutto concorre a formare un insieme di ammirabile poesia. Schumann considera questo Notturno, come quello in do diesis minore, come « ciò che vi è di più profondamente sentito e di più sublime in musica ».

Lento sostenuto

Bisognerà suonare l'accompagnamento il più legato e più teneramente possibile; nei passaggi, dove apparisce un leggero rubato, la mano sinistra deve seguire la mano destra, alfine di dare molto insieme ai suoni.

La prima parte (dalla 2ª alla 10ª battuta) sarà eseguita con ampiezza. Dalla 10ª il suono diventerà commosso ed appassionato.

La sonorità deve essere ancora più forte nelle 14ª, 15ª, 16ª e 17ª battuta.

La ripresa della prima parte (26ª battuta) sarà dolce e poetica.

Il passaggio in la maggiore, compreso fra la 34ª e la 37ª battuta, sarà impresso da una delicatezza infinita; lo si eseguirà un po' più lentamente.

Dalla 40ª battuta, il suono diventa sempre più agitato sino alla 46ª, che ci riconduce la prima parte.

L'esecuzione deve, questa volta, essere sensibilmente diversa dall'altra; la melodia sarà ripresa con ampiezza, quasi forte.

Gli ornamenti, che si trovano nella 51ª e 52ª battuta, devono essere soavi e limpidi. La 59ª battuta sarà profondamente sentita, ma non troppo forte. Si suonerà la 62ª e le sei seguenti piano; consiglio di cominciare sempre con una leggera accentuazione e finire pianissimo.

Le appoggiature, nella 66ª, 67ª e 68ª battuta, saranno suonate piuttosto lentamente e con la maggior tenerezza possibile.

Raccomando d'eseguire la fine (dalla 70ª battuta) con molto sentimento, separando l'una dall'altra le due melodie nella mano destra. E' questo una commovente scena d'addio, nella quale le voci affievolite dalla distanza diventano di più in più dolci e cessano infine di farsi sentire (75ª battuta).

E' bene suonare lentissimamente e pianissimo le tre ultime battute; le seste, disposte nella 75ª battuta, dovranno essere molto legate.

Studio, op. 10 N. 12, in do minore.

Esso è generalmente conosciuto sotto il nome di « Studio Rivoluzionario », perchè Chopin lo compose a Stoccarda, quando seppe la presa di Varsavia dai Russi; questa notizia produsse su di lui un fulminante effetto, ed è ancora sotto l'influenza di questa sovreccitazione ch'egli crea questo capolavoro, nel quale si riflette la profonda sensibilità della sua anima.

La disgrazia della sua patria esercita sul Maestro un'impressione tanto più forte, perchè egli era allora solo, lontano, senza notizie dei suoi e completamente abbandonato a sè stesso. Con questa tendenza all'esagerazione, particolare ai temperamenti nervosi, la sua immaginazione dipingeva orribili quadri, ai quali essa dava i colori più tetri.

Questo Studio è, per così dire, una confessione; egli ha rivelato in esso tutta la pena del suo cuore: l'odio, il furore contro i vincitori e il sentimento della sua impotenza a soccorrere i vinti. E' una minaccia, un pianto, un singhiozzo.

Un capolavoro scritto col suo proprio sangue.

Allegro con fuoco

Dalla 1ª alla 10ª battuta si suonerà forte, per imitare il rombo della tempesta, ma nello stesso

tempo legato, ciò che è un tratto ben caratteristico della tecnica di Chopin.

Il primo tema comincia alla 10ª battuta, ed è profondamente tragico. L'esecuzione sarà potente e drammatica, ma si eviteranno tutte le affettazioni. Questa prima parte ritorna alla 20ª battuta, ma allora bisogna cominciarla piano e continuare con un possente crescendo che termina alla 27ª battuta (si bemolle maggiore).

Consiglio di suonare la 29ª battuta piano, aumentando l'intensità nella battuta seguente: alla 37ª, lo Studio giunge al suo punto culminante; la melodia deve risentire allora con una violenza indomabile e uno slancio irresistibile.

Il primo tema, che riprende nelle battute comprese fra la 50ª e la 58ª ritorna in ciascuna volta più potente e più appassionato.

Dalla 69ª battuta, l'intensità diminuirà, la melodia sarà impressa di rassegnazione e di sentimento; si eseguiranno le quattro ultime battute fortissimo.

Studio, op. 25 N. 7, in do diesis minore.

Quest'opera ci ha commossi come un canto di dolore, ove vibra il rimpianto della felicità perduta; è questa una tenera e straziante elegia, che ci serra il cuore. La melodia è rassegnata, e solamente nei rari passaggi rischiarata d'un raggio di speranza; le lacrime cadono allora più dolcemente, ma senza che il dolore svanisca. Fra gli Studi di Chopin esso è il solo, nel quale l'elemento tecnico sparisce quasi completamente davanti alla melodia. E' questo piuttosto una improvvisazione che un vero Studio.

Lento

Si principierà come preludiando, con molto sentimento. Raccomando di ben ritmare questo brano e di non impiegare il «tempo rubato»; solo un leggero ritenuto si fa sentire per tre volte, nella 26ª e 27ª battuta, poi alla 44ª e infine per terminare lo Studio.

L'esecuzione monotona delle note della mano destra, formando l'accompagnamento, dànno alla composizione il suo carattere elegiaco.

Alla 21ª battuta s'incomincia una potente gradazione, che, alla 27ª giunge al fortissimo; ma dalla 28ª si ripiglierà il pianissimo, e l'esecuzione sarà, sino alla fine, d'un'estrema tenerezza.

La fermata, posta nella 37ª battuta, non deve essere segnata con esagerazione.

La ripresa della prima parte (45ª battuta) si farà mezzo forte.

Dalla 60ª, l'intensità non cesserà di diminuire, e il suono rallenterà sempre più.

Consiglio di sostenere lungamente gli ultimi accordi.

Studio, op. 25 N. 2, in fa minore.

Lo stesso Chopin chiamava questo Studio « il ritratto messo in musica dell'anima della signorina Maria » (si tratta qui di Maria Wodzinska, con la quale Chopin si fidanzava a Dresda). Egli voleva, senza dubbio, dipingere in questa composizione la eleganza delicata e la tenerezza inquieta della sua fidanzata.

E' inutile aggiungere che malgrado la sveltezza del tempo e del continuo movimento di note, quest'opera è d'una poesia infinita e contiene delle grandi ricchezze d'armonie.

Presto

Bisognerà eseguire tutto questo Studio il più legato possibile e sempre con leggerezza.

Le sfumature saranno indicate qui con delle mezze-tinte.

La sovrapposizione delle terzine di crome alla mano destra e quelle semiminime alla sinistra, è estremamente interessante. Le due mani devono essere indipendenti l'una dall'altra.

S'impiegheranno i pedali con molta prudenza, alfine di lasciare ai suoni tutta la loro limpidità.

Fra la 35ª e 43ª battuta, appare una leggera gra-

dazione, ma che non deve degenerare in un forte, come è stato indicato in qualche edizione.

Schumann sentì un giorno Chopin eseguire da lui stesso questo pezzo e scrisse a proposito: « Questo incantevole Studio, piacevole e dolce, è come il canto d'un fanciullo che si addormenta ».

Si cercherà dunque d'imitare l'interpretazione del compositore.

Studio, op. 25 N. 3, in fa maggiore.

Leggero, tenero e grazioso, questo Studio accarezza dolcemente il nostro orecchio. E' capriccioso e allegro.

Il primo tema è amabile ed ameno, il secondo malinconico e dolente. Il motivo ameno si alterna con il motivo dolente, e lo Studio finisce con un trillo, seguito da un passaggio carezzevole e da tre accordi.

Allegro

Raccomando di suonare questa composizione con grazia, leggerezza e molta flessibilità.

Il suo scopo tecnico è di flettere i polsi delle due mani.

Il secondo tema, impresso di melanconia, comincia alla 17ª battuta. Principiando da essa sino alla 29ª battuta si suonerà con molto sentimento.

Il primo tema ritorna alla 29ª battuta, però con una accentuazione più forte della 3ª, 6ª e 9ª nota di ciascuna battuta.

L'esecuzione dovrà far sentire la differenza del sentimento, che esiste fra i due temi.

Dalla 60ª battuta l'intensità diminuisce, ma i suoni devono custodire tutta la loro limpidezza; gli accordi che terminano lo Studio saranno eseguiti con calma.

Improvviso, op. 36, in fa diesis maggiore.

(Pubblicato nel 1840. Composto verso il 1839.)

E' questo un pezzo fantastico, nel quale la melodia è d'una bellezza incantevole. E' una improvvisazione, un fuggitivo quadro, che, senza dubbio, si svolgeva repentino davanti agli occhi del compositore, allorchè sognava seduto al pianoforte, traducendo con dei suoni le visioni della sua immaginazione fertile.

Al principio, ci ritrae una scena campestre, simile ad una di quelle tele deliziose di Francesco Boucher; ove tutto è calmo e nulla viene a turbare il dolce sogno di due cuori, che un medesimo sentimento unisce.

In lontananza risuonano celesti armonie, d'un incanto seducente. Subitamente il quadro cambia; si distingue il calpestìo dei cavalli che s'avvicinano; una melodia d'una grazia severa si fa sentire. E' questo il corteo di fieri cavalieri che s'avanza per sparire poco dopo.

La calma ritorna bentosto con la ripresa della prima parte dell'Improvviso; un vento leggero scherza fra le foglie degli alberi; viene la sera. Nella fine ritroviamo ancora una volta le ammirabili armonie che hanno preceduto la sfilata dei guerrieri.

Due potenti accordi ci rivelano che il nostro bel sogno è fuggito.

Allegretto

A mio avviso è questo piuttosto un *Andante* che un *Allegretto*. Questo pezzo chiede d'essere eseguito con calma; è per questo che io consiglio di non impiegare un movimento troppo vivace, che nuocerebbe all'effetto della composizione.

Le sei misure del principio saranno suonate piano e legatissimo. Il primo tema (dalla 7ª alla 30ª battuta) sarà tranquillo, d'una sonorità ampia e piena.

Le battute, comprese fra la 30ª e la 39ª, dovranno essere estremamente tenere, delicate e poetiche.

La seconda parte comincia alla 39ª battuta; la si eseguirà da principio piano, poi, con un potente crescendo, si giungerà al fortissimo (55ª battuta).

E' bene rallentare partendo dalla 58ª e di suonare la 59ª e la 60ª indecise ed esitanti, come una improvvisazione.

Alla 60ª riprende la prima parte, ma questa volta in fa maggiore. Consiglio di suonarla con altrettanta tenerezza e poesia che al principio.

Dalla 75ª battuta, il calore dell'espressione si accentua, e il sentimento diviene più profondo.

I passaggi, che cominciano alla 82ª battuta, dovranno essere eseguiti non molto forte (come l'indicano a torto qualche edizione), ma piano e legatissimo; il suono della mano sinistra sarà espressivo e ampio.

La ripresa della melodia, compresa fra la 30ª e la 39ª battuta (adesso 101ª e 109ª), deve essere più lenta e più sognatrice.

I due ultimi accordi saranno potentissimi.

Valzer, op. 34 N. 1, in la bemolle maggiore.

(Pubblicato nel 1838.)

Questo è il tipo più puro dei Valzer di Chopin; esso è bello, carezzevole, scintillante di spirito, pur restando d'una suprema distinzione.

Gli energici accordi del principio non sono altro che un invito alla danza.

La prima parte ci dà una deliziosa melodia, che risuona sull'acompagnamento caratteristico di Valzer e si stacca in eleganti passaggi. Un motivo più energico, animato d'un ardore quasi guerriero, gli succede; la seconda parte è una Cantilena, tale che Chopin solo ha potuto creare: dolce, tenera e leggera. Prima della fine, degli incantevoli ornamenti, che s'avvolgono come delle ghirlande di fiori, apportano un originale cambiamento; dopo ciò tutta l'altra melodia cessa, e non si sente più che il movimento cadenzato dell'accompagnamento; ma il motivo del Valzer riprende bentosto, e il pezzo termina con due vigorosi accordi.

Vivace

Il principio sarà energico, ritmato e forte.

La prima parte comincia alla 17ª battuta; si osserverà con cura la cadenza del Valzer e si eviterà di adoperare il tempo rubato.

La melodia deve essere ampia e legata.

I passaggi, compresi fra la 33ª e la 48ª battuta, colla mano destra, saranno i più delicati ed i più eleganti possibile.

La parte accessoria (dalla 49ª alla 81ª battuta) sarà piena d'energia e di buon umore, mentre le battute, poste fra la 60ª e la 64ª, così quelle fra la 70ª e la 80ª, saranno eseguiti con molto sentimento.

La seconda parte (in re bemolle maggiore) deve essere resa con dolcezza e grazia; la melodia della mano sinistra (83ª e 84ª battuta) sarà un po' più accentuata.

Le indicazioni sopra date serviranno anche per la ripresa di ciascuna delle parti.

Nella 239ª, 240ª, 241ª, 242ª, 243ª e 244ª battuta, il suono diventerà sempre più appassionato.

I passaggi che terminano il Valzer appariscono alla 245ª battuta. Consiglio di prenderle leggermente e con molto ritmo, senza ricorrere ad un accelerando.

Infatti, il ritmo del Valzer deve essere sempre strettamente osservato. Dalla 280ª battuta sino alla fine, si farà un diminuendo costante, come se la melodia si allontani, sino ch'essa si spenga completamente.

I due ultimi accordi saranno suonati fortissimo.

Valzer, op. 34 N. 2, in la minore.

Stephen Heller ha raccontato un giorno a Niecks che Chopin chiama questo Valzer il suo « favorito ».

E' facile comprenderlo, perchè il compositore aveva tale preferenza per quest'opera, poichè la sua profonda melanconia era il quadro fedele del suo stato d'animo.

La prima parte è formata di corti frasi musicali, come se il soffio gli fosse mancato per scriverne delle più lunghe.

E con questo il sentimento è profondo e l'espressione elegante.

Poi il tono diventa più leggero, ma però il sorriso mantiene la sua tristezza, e la gaiezza non giunge a splendere in tutto il brano.

Le quinte della mano sinistra, che si fanno sentire al principio e alla fine, offuscano ancora il quadro.

Questo Valzer rassomiglia piuttosto ad una descrizione melanconica; esso è uno dei più belli e dei più poetici fra tutti quelli che Chopin ha creati.

Lento

Consiglio di suonare leggermente il principio, come una musica che viene da lontano.

La prima parte, che comincia alla 17ª battuta,

sarà eseguita con sentimento, simile ad un sospiro e ad un lamento.

La frase accessoria in do maggiore (dalla 37ª alla 53ª battuta) prende una espressione più fresca, e la bella Cantilena (compresa fra la 53ª e 69ª battuta) sarà ampia e melodiosa.

Dalla 69ª sino alla 85ª riprende questa Cantilena, ma questa volta essa non è più in la maggiore, ma in la minore.

Questo brusco cambiamento di tonalità dà a questa melodia un fascino tutto particolare.

La ripresa in la minore sarà eseguita con una sonorità addolcita.

Fra la 169ª e 189ª battuta vi è un passaggio melanconico d'una grande importanza, che è destinato alla mano sinistra. E' forse la più bella melodia di tutto il Valzer; bisognerà suonarla con tenerezza, poesia e sentimento.

La fine sarà dolce come il principio, sarà bene eseguirlo rallentando.

Ballata, op. 47, in la bemolle maggiore.

(Pubblicata nel 1842. Composta nel 1840)

E' questa la più conosciuta e la più gustata delle quattro Ballate di Chopin. Dispiace che quest'opera sia suonata spesso da dilettanti; quando hanno acquistato la tecnica necessaria alla sua esecuzione, credendo così di poter rendere tutte le bellezze e finezze racchiusi in essa.

Dunque, questa Ballata è, tanto dal punto di vista musicale che da quello del sentimento che l'anima, una delle composizioni più difficili ad approfondire, e solo uno studio laborioso e penetrante può rivelarci tutti i tesori nascosti ch'essa racchiude. La tecnica non è qui che un mezzo per arrivare alla mèta.

I due temi principali formano quasi tutta la composizione; l'uno è fiero, nobile e sublime; l'altro carezzevole, delicato e tenero. Questo tema è d'una bellezza particolare; contiene nello stesso tempo un sospiro, una preghiera, una stretta ed una dolce impressione di tenerezza. Nessuno ha potuto creare fino ad oggi qualche cosa di più delicato e di più grazioso.

Le due frasi sono legate fra loro con tant'arte, con una logica sì ammirabile che si può, senza temere, affermare che quest'opera, nella sua forma, giunge alla perfezione.

Benchè un grande svolgimento di forza sia raramente necessario, la sua struttura musicale ha una tale ampiezza, le variazioni hanno una foga sì appassionata, che noi possiamo considerare la Ballata in la bemolle maggiore, come la più potente, la più grandiosa che Chopin abbia scritto. Il compositore riunisce in essa tante finezze armoniche e tanta bellezza ritmica che noi restiamo colpiti.

Allegretto

Bisognerà suonare il principio piano, con calma e sentimento.

Non si darà troppo forza alle accentuazioni che s'incontrano nella 9ª, 10ª, 13ª e 14ª battuta. Nella seconda metà della 14ª battuta si farà un ritenuto.

Il secondo tema incomincia alla 54ª battuta. Lo si suona mezza-voce, con flessibilità, tenerezza e leggerezza.

Raccomando d'eseguire le battute, comprese fra la 66ª e la 67ª, con molto sentimento, come un lamento.

Le frasi corte di questa Ballata formano una sua caratteristica ben distinta; è come se il respiro mancasse al narratore. Chopin ha segnato legato certi passaggi, nei quali si trovano delle pause; bisognerà dunque legarle per mezzo del pedale.

L'impressione agitata e nervosa sussisterà malgrado il legato.

Il secondo tema è composto, anch'esso, di corti lamenti e di sospiri.

Fra la 116ª e 134ª battuta si svolge un meraviglioso episodio; io consiglio di suonarlo delicatamente e leggermente.

Le battute, comprese fra la 136ª e la 139ª, saranno eseguite con sentimento profondo ed appassionato.

Il secondo tema riprende alla 145ª battuta, per terminare alla 155ª; questa volta dovrà essere più forte e più agitato. E' qui che comincia un potente crescendo e che arriva al fortissimo nelle battute comprese fra la 172ª e la 182ª.

I passaggi che vanno dalla 183ª alla 212ª saranno vivaci e agitati.

Il secondo tema ritorna per tre volte in tonalità differenti e forma un cosidetto « sviluppo ».

Il primo tema riappare energico ed appassionato alla 212ª battuta.

Le battute che seguono la 229ª ci ricordano il tenero episodio (posto prima fra la 116ª e 120ª battuta); adesso lo si suonerà forte, ma non fortissimo. I quattro accordi, che terminano la Ballata, dovranno essere eseguiti con vigore.

Tarantella, op. 43, in la bemolle maggiore

(Composta e pubblicata nel 1841.)

L'unica Tarantella del Maestro prova ch'egli possedeva questa divinazione propria a ciascun genio, grazie al quale egli ha potuto dare alla danza napoletana tutta la foga appassionata che la caratterizza e ornarla d'interessanti arabeschi, e ciò senza avere giammai vissuto sotto il cielo azzurro di Napoli.

Essa è d'una vivacità incomparabile e arriva in un impetuoso slancio di passione.

Gli ascoltatori si sentono tutto ad un tratto trasportati nel paese del Sole.

Le ardite armonie, che Chopin ha riunito in quest'opera, superano di molto quelle che contengono le sue precedenti composizioni.

Presto

Bisognerà suonare la Tarantella molto legato, con innumerevoli sfumature e un vivo sentimento di passione.

Si adopera il pedale molto poco.

Un gaio ed amabile motivo comincia alla 52ª battuta. Consiglio qui di rallentare un poco il movimento.

Alla 68ª si riprende il Tempo primo.

Incominciando dalla 228ª battuta, l'esecuzione diventerà sempre più ardente, rapida e forte, fino che essa arrivi ad un scrosciante fortissimo, che termina la danza.

Mazurka, op. 30 N. 4, in do diesis minore.

(Pubblicata nel 1838.)

Questa Mazurka è una delle più vaste, delle più belle e delle più espressive. Essa è ricca in finezze d'armonia ed è d'una forma perfetta.

Il primo tema (in terze) caratterizza bene la musica nazionale polacca.

Il secondo tema ci offre un potente crescendo, ampio ed energico.

Alla fine si trova il famoso passaggio in quinte, e la Mazurka termina con un lamento doloroso.

Allegretto

Alfine di rendere chiaro il carattere di questa composizione, bisognerà eseguire la prima parte sotto voce, con molto sentimento ed anzi, nella battuta 10ª, 11ª e 12ª quasi con passione.

Il suono delle battute comprese fra la 33ª e la 65ª sarà focoso e brillante.

Si riprenderà la prima parte eseguendola come al principio.

Il tempo diventa più vivo dalla 124ª battuta, poi si rallenta sino alla fine.

Consiglio di suonare i tre ultimi accordi lentamente e leggermente.

Mazurka, op. 56 N. 2, in do maggiore.

(Pubblicata nel 1844. Composta verso il 1840.)

Questa originale composizione è molto interessante per due punti di vista: per la melodia e per l'armonia. Nel suo insieme sembra sia stata scritta per degli strumenti a corda.

Il principio è potente e forte, la seconda parte dolce, il Trio tenero.

Un sentimento di melanconia si fa sentire in tutta questa Mazurka e gli dona un fascino indefinibile.

Vivace

Il movimento non deve essere troppo precipitato, raccomando qui di rallentare piuttosto che accelerare.

Si comincierà forte accentuando bene la prima nota della 4ª e della 6ª battuta.

Il primo tema deve essere un poco pesante e forte.

Nel Trio (in la minore) dalla 29ª alla 37ª battuta, l'esecuzione con la mano destra sarà cantante ed espressiva.

Il secondo tema, che contiene dei movimenti armonici bellissimi (battute comprese fra la 38ª e

la 52ª), dovrà essere impressa di tenerezza e di poesia.

Dalla ripresa della prima parte sino alla fine, consiglio di diminuire l'intensità del suono, ma senza rallentare il movimento.

Per finire si eseguirà l'ultimo accordo sforzando.

Scherzo, op. 31, in si bemolle minore.

Gli Scherzi di Chopin occupano un posto a parte fra le altre composizioni di questo genere.

Sino allora lo Scherzo era una parte d'una Sonata e doveva avere un carattere umoristico, un ritmo energico e un movimento rapido. Chopin ha conservato questo ritmo e questo tempo, ma ha dato allo Scherzo un carattere sovente drammatico e ne ha fatto una composizione indipendente.

Egli ne ha scritto quattro, dando a ciascuno d'essi un aspetto tutto particolare.

Lo Scherzo in si bemolle minore è il più allegro e il più amabile di tutti.

Dopo un principio cupo, il primo tema ci offre una ammirabile Cantilena in sol bemolle maggiore che, come un raggio di sole, viene a rallegrare la composizione e quest'impressione sussiste, eccetto rari brani sino alla fine dello Scherzo.

La seconda parte è formata con degli accordi, che ci ricordano la musica sacra, che Chopin amava tanto e ch'egli ha impiegato si sovente; quand'essi cessano di farsi intendere, una melodia triste si sente, come un'aria di zampogna.

La fine ci dà brillanti passaggi e lo Scherzo si termina allegramente, in re bemolle maggiore.

Presto

Il principio sembra attornato di mistero; bisognerà eseguirlo sotto voce; ma digià nella 5ª battuta appare il forte. I contrasti fra il pianissimo ed il fortissimo, che si presentano sì sovente in questa composizione, dovranno essere ben segnati.

Il primo tema comincia alla 65ª battuta. La Cantilena dovrà essere ampia, impressa d'un sentimendo profondo, teneramente appassionata. L'accompagnamento sarà sempre legatissimo.

La seconda parte (la maggiore) comincia alla 265ª battuta. Il movimento diventa allora meno agitato. La sonorità deve essere affievolita, velata.

Le battute comprese fra la 277ª e la 281ª saranno eseguite con calma e ben ritmicate.

Dalla 310ª battuta (frase accessoria, in do diesis minore), il movimento diventa più vivo e più appassionato. Le terzine, che si ripetono ogni due battute, non devono essere troppo rapide. I passaggi in mi maggiore, comincianti alla 334ª battuta, saranno eseguiti molto delicatamente; si accentuerà la melodia colla mano sinistra.

La seconda parte riprende dalla 366ª alla 466ª battuta. Raccomando di suonare forte le tredici prime battute della ripresa e le altre come al principio.

Un ampio, magnifico crescendo si svolge fra la 468ª e 504ª battuta e porta al punto culminante dello Scherzo (544ª e 545ª battuta).

A queste battute succede una diminuzione costante d'intensità del suono, che termina in un misterioso pianissimo.

La prima parte riprende alla 584ª battuta; l'esecuzione sarà la stessa come la prima volta, solamente un poco più viva e più appassionata.

Dalla 716ª battuta sino alla fine, il suono deve essere potente e focoso, diventando sempre più rapido, per terminare in uno slancio impetuoso.

TERZA CONFERENZA

Terza Conferenza

Sonata, op. 35, in si bemolle minore.

(Pubblicata in maggio del 1840. Composta verso il 1839.)

Se io chiamo la Sonata in si minore la grande Sonata, io potrei denominare quella in si bemolle minore, tragica.

La prima parte è cupa, disordinata, d'una passione ardente e fiera.

Davanti ai miei occhi si svolge la Rivoluzione, con tutti i suoi orrori: di lontano s'intendono i sordi fragori delle cannonate, il popolo ribelle s'agita, e su questo sfondo drammatico si sentono i teneri addio dei due fidanzati, essi si staccano dalle braccia l'uno dall'altro; egli va a prendere le armi, essa gli manda un ultimo bacio, ed egli si slancia senza esitare nel tumulto della battaglia.

La seconda parte è gigantesca; è una lotta selvaggia, lotta per la vita e la morte. E' come se

tutto un distaccamento di cavalieri galoppi a traverso la pianura. Le palle fischiano, le grida di guerra risuonano. Il Trio (in sol bemolle maggiore) contiene una tenera melodia, piena di poesia e di fascino. Il giovane eroe s'addormenta e sogna la sua fidanzata; la sua immaginazione ardente evoca i giorni della felicità che sono, forse, per sempre perduti. Ma il sogno sì dolcemente cullato non dura molto tempo. Allo spuntar del giorno si combatte nuovamente. Il nostro eroe si distingue, ma la sorte implacabile non risparmia neppure i più valorosi, ed il giovane cade, colpito mortalmente da una palla. Rendendo il suo ultimo sospiro, il suo pensiero corre verso l'amante lontana. Sta per morire e crede sentire una melodia, ch'ella gli ha cantato qualche volta.

La terza parte contiene la Marcia Funebre, triste e tragica. Si rendono all'eroe gli ultimi onori. Le campane suonano, lugubri e monotone. Questa musica ci penetra e ci commove.

La patria piange la morte, ed una giovinetta in lutto versa le lacrime amare e non vuole confidare ad alcuno il suo immenso dolore, perchè la sciagura che l'ha colpita è irreparabile.

La quarta parte rappresenta una scena al cimitero. Tutti si sono allontanati, solo la giovane fidanzata non vuole lasciare la fossa, ove giace il caro morto. E mentre il vento d'autunno geme e sparge le foglie morte, la povera abbandonata sfinita cade

inanimata su questa fredda pietra che ricopre tutta la sua felicità...

Questa Sonata è un'opera monumentale, una tragedia lirica d'una potenza prodigiosa e resterà nella letteratura musicale come una delle più profonde concezioni dell'anima umana.

Prima parte: Grave. Doppio movimento

(in *si bemolle minore*).

Le quattro prime battute saranno lente, pesanti e tragiche; nella 4ª si farà un diminuendo. Dalla 5ª, il movimento diventa vivace, inquieto ed agitato.

Nel primo tema (dalla 9ª alla 25ª battuta) le prime e terze semiminime saranno abbastanza fortemente accentuate, ma per contro le note seguenti saranno suonate leggerissimamente. Si sforzerà di conservare all'esecuzione un carattere d'un lamento.

La seconda parte del primo tema (dalla 25ª alla 37ª battuta) sarà più forte, ma le accentuazioni, sopra ricordate, resteranno le stesse.

Alla 41ª battuta comincia il sostenuto, una melodia larghissima, in re bemolle maggiore. Si suonerà questo passaggio con calma e tenerezza e con molta espressione, facendo, dalla 69ª battuta, un accelerando, che finirà alla 73ª; questa battuta e la seguente formano il passaggio più drammatico di tutta la frase.

Le misure, comprese fra la 75ª e la 80ª, saranno eseguite con passione e calore d'espressione.

Nella 80ª e 81ª battuta si farà un potente crescendo, e nelle due seguenti un diminuendo. Questo dovrà aver luogo in tutte le riprese di questa frase.

Lo « sviluppo » comincia alla 105ª battuta, leggermente e a mezza voce, con mistero.

La risposta al rombo agitato si fa sentire in due battute che ricordano il tema di Sostenuto. E' come una lotta fra il motivo demoniaco, suonato colla mano sinistra, e i lamenti dolorosi, eseguiti colla mano destra.

I contrasti devono essere ben sentiti Il forte e il piano, la minaccia e il lamento, s'alternano sino al momento, dove risuona il motivo d'amore (adesso in si bemolle maggiore), che ci conduce alla calma.

Dalla 169ª battuta, l'esecuzione sarà la stessa come al principio; io raccomando di ben sostenere gli ultimi accordi.

Seconda parte: Scherzo
(in *mi bemolle minore*).

Chopin ha scritto questo Scherzo, senza indicarne il movimento. Però non vi è qui alcun equivoco possibile; il giuoco deve essere Vivace, e, a mio avviso, bisognerà eseguire questa parte in modo Agitato, quasi Allegro e con fuoco. Gli staccati, che

sono qui indicati, dovranno essere adoperati come « portamenti », come sempre succede nelle composizioni di Chopin.

Le note che si trovano nella 17ª, 18ª, 19ª, 20ª, 61ª, 62ª, 63ª e 64ª battuta alla mano destra, saranno dolcissime.

Il secondo tema, in sol bemolle maggiore, comincia alla 81ª battuta, e porta questa indicazione: Più lento.

Raccomando di suonare lentissimamente e di rendere la melodia tenera, con ampiezza, leggerezza ed espressione.

Bisognerà sforzarsi d'interpretare d'una maniera diversa ciascuna ripresa del motivo in sol bemolle maggiore; la si suonerà la prima volta con delicatezza, la seconda sarà più appassionata, la terza rassegnata e con un leggero rubato; in una parola: ciascuna ripresa di questa ammirabile frase bisogna presentarla sotto un aspetto differente.

Lo Scherzo si ripete incominciando dalla 189ª battuta. Lo si eseguirà come la prima volta, fino alla 260ª battuta, dove appare sulla seconda semiminima un'accentuazione più acuta; di là bisognerà rallentare e suonare delicatamente sino alla ripresa della Cantilena (273ª battuta). Io considero l'accordo (battuta), come un colpo di fuoco che uccide l'eroe, ed il subitaneo rallentando e diminuendo sembrano indicare gli sforzi che fa il ferito

per sostenersi, e infine la sua caduta senza più alzarsi.

Dalla 273ª battuta sino alla fine il suono non cesserà di diventare più lento e più delicato.

L'eroe pensa ancora una volta alla sua fidanzata, poi esala il suo ultimo sospiro.

L'accordo in sol bemolle maggiore sarà lungamente sostenuto e superbo di calma e di sentimento.

E' questo come l'apoteosi dell'eroe.

Terza parte: Marcia funebre
(in *si bemolle minore).*

Il movimento deve essere lentissimo, gli accordi che alternano in si bemolle minore e in sol bemolle maggiore, imiteranno il suono delle campane.

Consiglio di cominciare questa parte pianissimo. Con un largo crescendo si giungerà al fortissimo. Dopo il Trio, la Marcia riprende il fortissimo e si farà, sino alla fine, un diminuendo ben proporzionato. Questo è il mio apprezzamento personale. Mi è stato detto che Antonio Rubinstein suonava questa Marcia in detto modo; non avendolo sentito eseguire la Sonata in si bemolle minore, io non posso confermare questa asserzione.

Mi sembra vedere il corteo funebre che s'avvicina, poi s'allontana; e questo poichè dopo avere terminato il Trio (in re bemolle maggiore) io riprendo fortissimo e faccio un costante diminuendo, che finisce in uno sfiorato pianissimo.

Mi permetto di far notare che io non voglio imporre ad alcuno questa interpretazione, poichè io non so, se è o non è nelle intenzioni del Maestro.

Non si può troppo riportarsi alle indicazioni dinamiche delle composizioni di Chopin; più sovente esse furono scritte dal suo editore, e se anche fossero state dettate dallo stesso Maestro, noi abbiamo saputo dai suoi allievi che lui stesso non osservava sempre questi precetti.

Sarà bene suonare con ampiezza la Cantilena, contenuta nel Trio, in re bemolle maggiore; l'accompagnamento deve essere legato e delicato, e il tutto molto bene ritmicato. Si eviterà l'impiego del tempo rubato.

Quarta parte: Finale
(in *si bemolle minore).*

Questa parte comincia subito appena la Marcia Funebre termina; si baderà di non fare una pausa, che nuocerebbe all'impressione prodotta dalla parte precedente. Raccomando di non eseguire troppo rapidamente il Finale; lo si interpreterà sotto voce e legato.

Innumerevoli gradazioni di colorito devono qui farsi sentire ben distintamente. Si sforzerà d'imitare il fruscìo delle foglie, il gemito del vento. Ag-

giungo ancora qualche accentuazione, che dànno a questo brano un'espressione più misteriosa e più pungente. Io le metto nella 1ª, 2ª, 3ª e 4ª battuta sulla prima, la quinta e la settima nota. Si farà lo stesso alla ripresa di questi passaggi. Queste accentuazioni non dovranno pertanto essere troppo forti; basta appoggiare un po' più sui tasti e di lasciare le dita un po' più lungamente.

Questo è anche il mio parere personale, ma io credo che Chopin ha voluto così; poichè non avrebbe mai scritto un brano di musica che fosse solamente uno Studio; infatti, egli non dimenticava mai nelle sue opere l'elemento melodico.

Studio, op. 25 N. 6, in sol diesis minore.

Questo Studio è fra le più difficili composizioni di Chopin. Le terze della mano destra si fanno sentire in tutta la durata del pezzo; il loro suono è dolce, come una leggera brezza.

Nell'accompagnamento si presentano interessanti armonie e ammirabili ghirlande melodiche. L'impressione dell'insieme, che caratterizza bene la tonalità in sol diesis minore, è molto melanconica, come un paesaggio d'autunno.

Questo Studio ha per iscopo d'ottenere un'esecuzione regolare di terze e di flettere la mano.

Allegro

Chopin ha scritto al principio della composizione: sotto voce. Questa indicazione deve servire per tutto lo Studio. Vi è un passaggio, che deve essere suonato forte (31ª battuta), ma nulla ci prova che bisognerebbe nello stesso sopprimere il sotto voce!

Il suono delle due mani sarà legatissimo; di più dovrà essere molto regolare colla mano destra, mentre colla sinistra si farà cantare la melodia.

Queste sono le condizioni indispensabili ad una buona esecuzione di questo pezzo.

Studio, op. 25 N. 1, in la bemolle maggiore.

Questo Studio ci offre una affascinante melodia campestre, che si fa sentire durante tutto il pezzo e porta un carattere di musica polacca; degli armonici passaggi aggiungono al suo fascino la dolcezza di una carezza.

La fresca semplicità della linea melodica così come la ricca magnificenza dell'armonia dànno a questa composizione una grazia incantevole.

Allegro sostenuto

Consiglio d'eseguire la melodia con dolcezza, leggerezza ed ampiezza; si eviteranno soprattutto le accentuazioni troppo marcate, basterà toccare la nota un po' più forte o sostenerla appena un po' più lungamente. Si baderà di non dimenticare che i passaggi devono avere la dolcezza d'un suono d'Arpa.

La seconda parte, contenuta nella 17ª, 18ª, 19ª, 20ª battuta, è anche d'un grande effetto, quando essa è eseguita come è stato sopra indicato.

Benchè questo Studio sia impresso d'una delicata poesia, bisogna evitare di suonarlo con mollezza e sentimentalità.

Studio, op. 10 N. 5, in sol bemolle maggiore.

(sui tasti neri).

E' questo un abbagliamento di brillante tecnica pianistica. Il suono è pieno di brio, ma la sua allegrezza non gli toglie del suo carattere d'elegante distinzione.

L'incanto della composizione, l'energia del ritmo, la carezzevole melodia fanno di questo Studio una delle composizioni più apprezzate di Chopin.

Vivace

La 1ª battuta deve essere forte, la 2ª dolce, ma l'una e l'altra senza esagerazioni. Raccomando di sottolineare con cura le numerosi frasi melodiche della mano sinistra.

Nella 57ª, 58ª, 59ª e 60ª battuta si farà un ritenuto, che è come un'esitazione; l'effetto è affascinante e originale. Colla mano destra si accentuerà leggermente le note seguenti: si bemolle, si bemolle, la bemolle, la bemolle, sol bemolle, re bemolle, la bemolle, sol bemolle, re bemolle.

Le ottave, che terminano lo Studio, saranno eseguite fortissimo e con portamento.

Notturno, op. 9 N. 3, in si maggiore.

(Pubblicato nel 1833, composto nel 1831,)

Quando sento questo Notturno non posso a meno di credere che Chopin ha voluto raffigurare una sala da ballo. La prima parte ha il ritmo d'un Valzer elegante: in questi suoni ci par di distinguere un tenero duetto.

Nella seconda parte (*in si minore*) la calma e scorrevole melodia del valzer dà posto a una frase vibrante di passione, rotta quà e là da una replica civettuola; sembra una cocente confessione d'amore, che resti senza eco nel cuore della bella adorata.

Il tema del valzer riprende nuovamente, e il Notturno si risolve in una cascata sfolgorante di terze alle quali succede un passaggio leggiero come una brezza che chiude il pezzo.

Allegretto

Sarà bene sonare il principio con delicatezza e *scherzando;* il canto e l'accompagnamento il più legato che sia possibile. Le fioriture, che appaiono così frequentemente in questa composizione, non devono esser prese troppo presto; in questi passaggi io consiglio piuttosto di far uso del *tempo rubato* per evitare che un movimento troppo rapido tolga a queste fioriture tutta la loro bellezza.

Dalla 40ª alla 57ª battuta si svolge una incantevole cantilena, larga e molto espressiva, che dovrà essere eseguita con ampiezza e sentimento. Quanto al *forte* indicato nella 43ª battuta, io consiglio di non impiegarlo, perchè questo improvviso sfoggio di forza in mezzo a un passaggio teneramente poetico sarebbe di effetto deplorevole.

Si può invece fare un *crescendo* dalla 50ª battuta in poi.

La seconda parte (*agitato*) dovrà essere eseguita con un movimento più vivace: il canto sarà molto legato, potente e ampio.

Le repliche civettuole che si trovano nella 100ª, 101ª, 102ª, 108ª, 109ª, 110ª, 124ª ecc. battuta siano di una grazia capricciosa e tenera, ma non aspra.

Si riprenda la prima parte come in principio.

Alla 151ª battuta comincia una nuova frase musicale, simile a un recitativo, e bisognerà procurare di darle una grande sincerità d'espressione. Questa frase dovrà risonare come un lamento.

I passaggi seguenti siano eseguiti con grande limpidezza.

La penultima battuta dovrà essere infinitamente tenera e lenta, presa *diminuendo*.

L'ultima nota sarà sostenuta a lungo, lasciando che la sonorità si spenga completamente.

Valzer, op. 64 N. 1, in re bemolle magg.

(Pubblicato nel 1847. Composto nel 1840.)

A proposito di questo valzer Niecks racconta un grazioso aneddoto.

« George Sand possedeva un cagnolino, che aveva l'abitudine di girare in tondo per cercare di afferrarsi la coda. Una sera, mentre la bestiola era intenta al suo gioco, George Sand disse a Chopin: « Se io avessi il vostro talento comporrei un pezzo per il mio cagnolino! ». Chopin sedette subito al pianoforte, improvvisando quel graziosissimo valzer in *re bemolle maggiore* al quale fu dato il nome di valzer del cagnolino ».

La prima parte e la frase secondaria si assomigliano per il loro incessante movimento.

Il *trio* invece ci offre una cantilena piena di poesia, sostenuta da un accompagnamento di valzer ben ritmato.

Molto vivace

L'esecuzione di questo Valzer, come l'interpretazione di tutte le opere di Chopin, esige: delicatezza, ritmo e *legato*.

Raccomando di accentuare nella mano sinistra la prima nota della 29ª, 30ª, 31ª e 32ª battuta.

Il *trio* sarà ben sostenuto, espressivo, ritmato e di una sonorità ampia e dolce.

Valzer, op. 42, in la bemolle maggiore.

(Pubblicato nel 1840.)

Questo Valzer è con quello in *la bemolle maggiore*, op. 34 n. 1, il più brillante, il più perfetto di forma e il più elegante fra i Valzer di Chopin.

Roberto Schumann scrive in proposito: « Questa danza è, come le precedenti, un pezzo da salotto del genere più aristocratico. Se si volesse eseguirlo in un ballo, bisognerebbe che una buona metà delle danzatrici fosse composta di contesse ».

Il ritmo a due tempi della melodia nella mano destra, aggiunto al movimento di Valzer della sinistra, è dei più interessanti.

Dopo ogni frase musicale, riprendono i passaggi tanto caratteristici di questa composizione, coi quali il Valzer termina brillantemente.

Vivace

Il trillo dell'inizio deve essere leggiero; il canto che comincia alla nona battuta sarà ampio e ben legato.

Nella 57ª battuta abbiamo un tema civettuolo; raccomando di attenersi in questo punto a un movimento piuttosto moderato.

Colla 121ª battuta comincia una cantilena pro-

fondamente sentita, che si dovrà sonare con espressione e ampiezza.

Durante tutta la composizione — tranne che alla fine — bisognerà evitare di accelerare il movimento e converrà rendere i passaggi bene in tempo, in modo di conservare al Valzer il suo vero carattere; in una parola, si avrà cura di non farne uno studio.

Notturno, op. 9 N. 2, in mi bemolle maggiore.

(colle fioriture autentiche di F. Chopin, pubblicate da C. Mikuli)

(Composto prima del 1831)

Forse questo Notturno è stato troppo suonato, e da questo l'opinione, tuttavia ingiustificata, che sia banale.

Ma se si sente interpretare questo pezzo senza falsa sentimentalità, se ne prova un'impressione gradevole e avvincente.

La melodia, per quanto semplice, non è banale, e le fioriture dànno una speciale grazia a tutto l'insieme.

Chopin, quando sonava egli stesso, ornava volontieri di fioriture certi passaggi melodici. Carlo Mikuli mi diceva che egli lo faceva di preferenza nelle Mazurche.

A questo Notturno l'autore ha aggiunto alcuni arabeschi, che ci sono stati trasmessi da Carlo Mikuli.

Andante

Si dia al canto una sonorità piena, larga e molto legata. L'accompagnamento dovrà essere leggiero e ben ritmato.

Nei passaggi ornati di fioriture, che io consiglio di non sonare troppo presto, le mani debbono seguirsi molto esattamente. La 30ª e la 31ª battuta siano sonate con forza e passione, facendo intervenire un *rubato;* nella 32ª abbiamo un *diminuendo,* cosicchè non bisognerà accentuare il *si bemolle.*

Le due ultime battute siano calme e dolci.

Mazurka, op. 50 N. 2, in la bemolle maggiore.

(Data di pubblicazione sconosciuta.)

Questa è una delle ultime Mazurche del Maestro, di una eleganza e di una distinzione senza pari. Chopin non ci presenta qui una scena popolare, come nella maggior parte delle sue mazurche, ma ci conduce in un salotto dove la musica si fa sentire quasi velata.

Il primo tema è così semplice, così bello e commovente che si può considerare questa mazurka come una delle più belle che siano state scritte.

E' vero che Chopin ci ha talvolta abituati nelle composizioni di questo genere a un'armonia più interessante e ad una forma più perfetta, ma in nessun luogo si riscontra una melodia più vibrante. Il *trio in re bemolle maggiore* dal ritmo ben marcato, cade a proposito per sottolineare la malinconia della prima parte.

Allegretto

Il primo tema, a cominciare dalla nona battuta, dovrà essere eseguito con delicatezza.

Nella 58ª e 59ª battuta converrà far sentire un leggiero *rallentando.*

Nel secondo tema (a cominciare dalla 60ª battuta) bisognerà accentuare leggermente il terzo tasto nero di ogni battuta; questa frase dovrà tuttavia essere sonata *piano*.

L'esecuzione della ripresa del primo tema è la stessa che all'inizio.

Mazurka, op. 24 N. 4, in si bemolle minore.

(Pubblicata nel novembre 1835.
Composta probabilmente prima del 1831.)

Dal punto di vista melodico è una delle più graziose: finezze armoniche, particolari a Chopin e di cui abbondano le sue ultime opere, la distinguono.

L'esordio è agitato e riboccante di passione, la parte secondaria elegante e graziosa, e la frase all'unisono (in *si bemolle minore*) porta il carattere proprio della musica nazionale polacca.

Il *trio* è originale: una melodia di quattro battute si ripete per otto volte successive, alternando il tono *maggiore* col *minore*.

Queste ripetizioni non rendono il passaggio monotono, come si potrebbe temere, ma gli dànno anzi una impronta tutta speciale, ornandolo di nuove armonie.

Il pezzo finisce con una melodia riboccante di tristezza, che si fa sentire sempre più lieve fino a che si spegne completamente, e la Mazurka termina senza accordo finale e senza aver ripreso il ritmo del principio.

Moderato

Questa indicazione ci ricorda che non si deve prendere un movimento troppo rapido, come il pianista potrebbe essere trascinato a fare nei passaggi in cui la passione si fa sentire più viva: piuttosto si facciano risaltare con una esecuzione più vibrante, ma non coll'accelerare il movimento.

Il primo tema (compreso fra la quinta e la ventunesima battuta) deve essere suonato con una certa agitazione; la parte secondaria si eseguisca *scherzando;* e il *sotto voce* dalla 53ª alla 61ª battuta valga per *legato* e *piano*.

Si ponga ogni cura per far risaltare i contrasti del *trio*.

La fine deve essere più lenta e leggerissima.

Mazurka, op. 33 N. 2, in re maggiore.

(Pubblicata nel 1838.)

Questa composizione di originale bellezza è illuminata da un raggio di sole. La melodia ne è, dal principio alla fine, gaia e fresca, piena di brio, di slancio e di grazia.

Il primo tempo si deve sonare da principio *forte*, poi subito riprende *piano*, e questa maniera scherzosa continua sino alla frase in *si bemolle maggiore* che ci offre delle accentuazioni ancora più potenti e marcate.

A questa frase succedono dei passaggi d'incomparabile ricchezza armonica, dopo i quali riappare il primo tema.

E come nella maggior parte delle Mazurche di Chopin, questa termina con alcune battute un po' agitate, alle quali succede un *pianissimo* molto leggiero.

Vivace

Sul modo di eseguire questa composizione non c'è molto da dire. Non bisognerà trascurare di far sentir bene i contrasti fra il *forte* e il *piano* (dalla 1ª alla 49ª battuta); la frase in *si bemolle maggiore* (dalla 49ª alla 65ª battuta) sia espressiva e possen-

te: i passaggi armonici che vanno dalla 65ª alla 73ª battuta, debbono esser sonati con leggiera esitazione e molta espressione, e alla fine (dalla 127ª battuta in poi) ci sarà un *diminuendo*.

Adempiendo bene a queste condizioni, si avrà di quest'opera una esecuzione quale Chopin l'ha concepita.

Fantasia-Improvviso, op. 66, in do diesis minore.

(Pubblicata nel 1855. Opera postuma.)

Ben a ragione Niecks chiama questa composizione « la favorita dei pianisti ». Quantunque di una tecnica piuttosto difficile, essa è tuttavia una delle opere più conosciute del maestro.

Il carattere malinconico del primo tema contrasta stranamente con la graziosa cantilena del secondo, la cui melodia sostenuta da un accompagnamento di terzine, risuona dolcemente come una fervida preghiera.

Poi il primo tema si ripete, e la fine è formata dalla ripresa del motivo di cantilena nel basso, accompagnato da un movimento agitato di biscrome nella mano destra.

Allegro agitato

Il movimento sarà rapidissimo: le biscrome che — beninteso — si avrà cura di rendere chiarissime, devono essere legate più che sia possibile: si otterrà così una sonorità scevra di confusione, di una originale bellezza, indispensabile, secondo me, per la giusta interpretazione di quest'opera.

Il secondo tema in *re bemolle maggiore* dovrà esser sonato *sotto voce,* preso delicatamente e con ampiezza.

Raccomando di adottare nella 60ª e nella 72ª battuta il *tempo rubato*.

Alla ripresa della prima parte (83ª battuta) il movimento indicato è il *Presto*: senza dubbio questo è uno sbaglio poichè il *tempo* della ripresa deve essere lo stesso di quello della prima parte. Probabilmente è in principio che avrebbe dovuto esser scritto *presto* anzichè *allegro agitato*.

A cominciare dalla 129ª battuta, quando il movimento rapido è cessato, raccomando di far risaltare bene il canto della mano sinistra e di rallentare continuamente sino alla fine.

I due ultimi accordi siano molto calmi e leggieri.

Polonese, op. 53, in la bemolle magg.

(Pubblicata nel 1843)

Questa Polonese è l'opera più perfetta del genere che da secoli sia stata composta. Non una ne esiste al mondo che possa esserle paragonata. Quale splendore nel primo tema! Quanta forza e bravura cavalleresca si sprigionano dal secondo e quale grandiosa gradazione ci offre il motivo secondario! Un esercito di eroi si precipita al combattimento e alla vittoria, gli speroni cozzano fra loro, le armature splendono al sole, senza paura si slanciano attraverso la pianura. Prima della fine abbiamo un commovente episodio di malinconica bellezza e le ultime battute risuonano con forza, possenti e sublimi.

Maestoso

E' questo il movimento che più caratterizza la esecuzione di tutta questa Polonese.

Dopo un preambolo di sedici battute comincia il primo tema: lo si suoni con forza e ben ritmato.

La prima ripresa del primo tema si farà *fortissimo*.

La frase secondaria che comincia alla 14ª battuta deve essere eseguita dapprima *piano*, poi si svolge un potente *crescendo* fino alla 47ª battuta.

Lo stesso accadrà per tutti i passaggi analoghi.

Il secondo tema, compreso fra la 57ª e la 65ª battuta, sarà grave e molto forte.

Il *trio* (81ª battuta) comincia con sette accordi di arpeggi, che si dovranno sonare *fortissimo*.

Poi si eseguiranno le ottave della mano sinistra; il canto guerresco della mano destra (85ª battuta) sia preso dolcemente ma con energia.

Raccomando di marcare con un potente *crescendo* il passaggio in *mi bemolle maggiore* e di limitare più che sia possibile l'uso dei pedali che potrebbero offuscare la sonorità delle ottave del basso. E non è neppure il caso di accelerare in questo punto il movimento.

Un episodio pieno di poesia e di tristezza comincia alla 129ª battuta: sarà bene far sentire qui un leggiero *rubato*.

Tutte le frasi che seguono dovranno essere eseguite come sopra: le ultime tre battute dovranno risonare possenti.

QUARTA CONFERENZA

Quarta Conferenza

Fantasia, op. 49, in fa minore.

(Pubblicata nel novembre 1841. Composta verso il 1840.)

Quest'opera dovrebbe piuttosto essere collocata fra le Ballate, poichè essa possiede il carattere descrittivo proprio a questo genere di composizione.

I quadri svariatissimi che la musica fa passare davanti ai nostri occhi si succedono con una velocità vertiginosa: ora è un rintocco funebre, ora una commovente cantilena vibrante di passione: talvolta crediamo discernere l'esplosione di un inno di vittoria, tal'altra i poetici accenti di un tenero intermezzo.

Questa Fantasia ci fa passare alternatamente dalla più profonda tristezza ai più divini incanti: dopo aver steso sui nostri animi un fitto velo di lutto, ci trasporta ad un tratto molto in alto, là dove la felicità impera, come noi la sogniamo. Ed è questa meravigliosa composizione che fa sorgere in noi tutti questi sentimenti.

Tempo di Marcia

Il compositore ha senza dubbio voluto dire: *Tempo di marcia funebre,* poichè la tonalità in *fa minore* indica chiaramente che qui noi abbiamo una marcia funebre.

Dalla 1ª alla 20ª battuta, l'esecuzione sarà calma, maestosa, ma non troppo forte, eccetto alla 19ª battuta che dovrà essere sonata *forte.*

A cominciare dalla 43ª battuta si rallenterà, prendendo un tono di Ballata e facendo intervenire un leggero *rubato,* poi si aumenterà di rapidità e di forza fino alla 52ª e 53ª battuta, nelle quali la nota *si bemolle* risuona tre volte fortissimo.

Alla 68ª comincia una cantilena commossa e appassionata, che sarà opportuno sonare *piano* e *agitato.*

Alla 77ª una deliziosa melodia in *la bemolle maggiore* accarezza il nostro orecchio: questo passaggio dovrà essere eseguito con calma e ampiezza.

Viceversa la frase contenuta nella 93ª, 94ª, 97ª e 98ª battuta sia ardente e appassionata.

Un passaggio di 18 battute, paragonabile a una marcia, comincia alla 127ª battuta; bisognerà ritmarlo con cura, sonando il canto *legato* e gli accordi dell'accompagnamento con *portamento,* anzichè staccato.

Si riprenderà la cantilena sumenzionata (dalla

155ª alla 164ª battuta) nello stesso modo in cui venne eseguita la prima volta.

Le battute seguenti (in *sol bemolle maggiore*) siano rese con molta tenerezza e poesia, affine di rialzare l'effetto del *trio* (in *si maggiore*) che viene subito dopo.

Questa frase, il cui movimento indicato è *lento sostenuto,* deve prendere il suono dell'organo: le mani debbono premere i tasti con precisione e suonare più legato che sia possibile.

Ciò che segue dovrà essere sonato come fu detto più sopra.

Alla fine sarà bene diminuire l'intensità del suono.

Il passaggio: *Adagio sostenuto* (320ª battuta) sarà sonato con ampiezza: il recitativo che si trova alla 321ª battuta dovrà esser reso con semplicità ed anche con sentimento profondo, ma senza affettazione.

I pasaggi che chiudono il pezzo, a cominciare dalla 322ª battuta, saranno presi prima *pianissimo,* poi *crescendo* e termineranno *diminuendo.*

Io consiglio di sonare con forza i due ultimi accordi.

Notturno, op. 15 N. 2, in fa diesis maggiore.

(Pubblicato nel 1834. Composto prima del 1831.)

Questa composizione ha la dolcezza infinita di una inebbriante notte d'estate.

Quantunque questo Notturno sia ornato di stupende fioriture, il primo tema conserva una graziosa semplicità.

Il *trio* ci commuove come un lamento, da cui trapelano gli accenti di una passione contenuta, che prima si scatena e poi rientra bruscamente nel silenzio. Allora il primo tempo riprende e il Notturno si chiude con dei passaggi di una meravigliosa originalità nella mano destra e con un segnale di corno nel basso.

Larghetto

Il primo tema dovrà cantare ed essere ampio e legato.

Le fioriture debbono essere eseguite leggermente e non troppo presto.

Il *trio* (dalla 25ª alla 49ª battuta) comincerà *sotto voce*.

Carlo Mikuli raccomanda d'impiegare in questo passaggio un leggiero *rubato;* egli mi diceva che, sonando questo passaggio, il virtuoso dovrebbe imaginare di essere un uomo debolissimo che a stento si regge, un uomo dall'andatura oscillante penosa e piena di esitazione.

Nella 40ª battuta, è il punto in cui il Notturno è maggiormente drammatico: subito dopo, l'esecuzione deve diventare sempre più dolce fino a che il suono si spegne completamente.

La ripresa del primo tema si farà come già si è detto in principio: dalla 58ª battuta in poi l'esecuzione sia più tenera e limpida possibile: la mano sinistra faccia risaltare il segnale di corno (58ª e 59ª battuta) conservando tuttavia il *pianissimo*.

Studio, op. 25 N. 11, in la minore.

Questo è il più potente e il più sublime fra gli studi di Chopin, se ne togliamo quello in *do minore* (op. 10, n. 12) e quello in *do minore* (op. 25, n. 12).

Noi siamo colpiti di stupore e insieme di ammirazione, considerando le innumerevoli trasformazioni che il grandioso tema di questa composizione subisce.

Tragico, cupo, misterioso all'inizio, questo tema risuona tosto chiaro e vittorioso, per ritornare poi alla sua espressione iniziale.

Ciò che aggiunge ancora pregio a questo Studio è l'inesauribile tesoro di nuove e originali armonie che vi troviamo.

Dal punto di vista tecnico, l'esecuzione ne è difficile, data la rapidità del movimento.

Lento. Allegro con brio

Si comincia piano, facendo cadere con molto assieme gli accordi contenuti nella 3ª e 4ª battuta.

Lo Studio comincia realmente alla 5ª battuta: si suonerà il canto *forte* e *legato;* i passaggi siano chiarissimi ed eseguiti con elasticità. In tutto il pezzo si farà uso molto limitato dei pedali.

Nelle battute comprese fra la 23ª e la 27ª, come

pure fra la 31ª e 35ª, si consiglia di sonare *piano* e non *forte,* come erroneamente indica qualche edizione: difatti se durante tutto lo Studio non si cessasse un momento di sonar *forte* questa bella composizione finirebbe col diventare monotona e noiosa.

Le variazioni di sfumature sono per il virtuoso un potente mezzo al quale può e deve spesso ricorrere, poichè in musica, come in tutte le arti, non c'è di peggio che la monotonia prodotta da una interpretazione macchinale e senz'anima.

Dalla 45ª alla 49ª battuta raccomando di far sentire un leggiero *rubato* in modo da metter bene in evidenza il canto nella mano sinistra.

Questo Studio dovrà essere rigorosamente ritmato.

Polonese, op. 26 N. 1, in do diesis minore.

(Pubblicata nel luglio 1830.)

Da tutto questo pezzo si diffonde un senso di profonda malinconia. Il *trio* ha bensì degli accenti di tenera poesia, ma la tristezza viene tosto a dissipare questa graziosa immagine e la Polonese si chiude, come è cominciata, esalando un lamento doloroso e rassegnato.

Allegro appassionato

Si cominci con un potente *fortissimo*: il primo tema (dalla 5ª alla 13ª battuta) deve essere sonato *legato* e come un lamento.

La frase accessoria (13ª battuta) dovrà esser presa con mistero e molto piano, poi si farà un *crescendo* e si eseguiranno con molto sentimento le battute comprese fra la 21ª e la 30ª.

Il *trio* (*meno mosso*) ci porta un canto di grazia indicibile, quale soltanto Chopin ha potuto comporre. Io consiglio di sonarlo molto piano, con grande anima e facendo talvolta uso del *tempo rubato* (come pure nella 39ª e 46ª battuta).

Nella 54ª battuta comincia un *duetto*: sarà bene sonare le due melodie (sia colla destra che colla sinistra) con molta energia; le crome dell'accompagnamento dovranno essere molto dolci.

Raccomando di eseguire *forte* e con ampiezza la ripresa della cantilena.

Si riprenderà il primo tema e la parte accessoria, come furono sonate la prima volta.

Improvviso, op. 29, in la bemolle maggiore.

(Pubblicato nel 1838.)

Le ispirazioni musicali di Chopin sono state, per la maggior parte, malinconiche, tristi e tragiche, e tuttavia quando egli ha voluto essere sereno, tenero e carezzevole, come in alcuni dei suoi Notturni e dei suoi Valzer e come nell'Improvviso in *la bemolle maggiore,* eccolo cantare la tenerezza, la vaporosa limpidità, il riso del sole, tutto ciò infine che ci attrae e ci rallegra, colla stessa arte che fa sgorgare dal profondo del suo cuore gli accenti dolorosi, supplichevoli o rassegnati delle sue più drammatiche melodie.

L'improvviso in *la bemolle maggiore* desta in noi l'idea di un chiaro mattino bagnato dal sole; un fresco ruscello mormora dolcemente, tutto respira pace nella natura; una brezza leggiera agita di tanto in tanto le foglie degli alberi e le incurva.

Il *trio* è una larga cantilena in *fa minore,* che risuona calma e maestosa, adorna di graziosi arabeschi; poi riprende la prima parte e l'Improvviso si chiude in un soffio leggiero.

Allegro assai, quasi presto

La prima parte dovrà essere eseguita più teneramente possibile, *legato* e *piano* con grande elasticità di polso.

Il *trio* comincia alla 35ª battuta. Il movimento sarà allora un po' più lento — *sostenuto* —. Raccomando di sonare la melodia con ampiezza e di impiegare il *tempo rubato* nei passaggi in cui si trovano fioriture, affinchè queste non scorrano troppo rapide.

La prima parte riprende all'83ª battuta; la si dovrà suonare come all'inizio.

Dalla 119ª battuta sino alla fine, sarà opportuno rallentare sempre più: io consiglio anzi di non sostenere troppo a lungo gli ultimi accordi.

Valzer, op. 64 N. 2, in do diesis minore.

(Pubblicato nel 1847. Composto verso il 1840.)

Questo Valzer e quello in *la minore,* op. 34 n. 2, sono i due più tristi, nello stesso tempo che sono anche i più eleganti che il maestro abbia scritto.

La prima parte è di una grazia meravigliosa, e tuttavia la melodia diffonde una indicibile malinconia; la parte accessoria ci offre dei vaporosi passaggi, e il *trio* contiene una larga cantilena di rara bellezza.

La parte accessoria riprende dopo la prima parte, come anche dopo il *trio,* e il Valzer si chiude con una eleganza impareggiabile.

Tempo giusto

Il primo tempo sia sonato con molta leggerezza, molto sentimento e grazia.

La parte accessoria sia molto legata e accuratamente ritmata.

Il *trio* (*più lento*) sia eseguito con ampiezza.

Raccomando di adoperare il *tempo rubato* nella 72ª, 80ª e 84ª battuta.

L'ultima ripresa della frase accessoria che chiude il Valzer deve esser sonata colla maggior tenerezza possibile, non facendo uso che del pedale sinistro.

Valzer, op. 69 N. 1, in la bemolle magg.

(Pubblicato soltanto nel 1855. Opera postuma.)

Nel manoscritto si trovano queste parole che Chopin ha scritto di suo pugno: « Per la signorina Maria, Dresda - Settembre 1835 » .

Il maestro compose questo Valzer per la sua fidanzata Maria Wodzinska, quando egli lasciò Dresda per andare a Parigi.

Entrambi ignoravano se avrebbero mai avuto la fortuna di rivedersi.

Poco dopo la partenza del maestro, la sua fidanzata andò a portare a un rilegatore il foglio di musica — prezioso manoscritto — su cui il Valzer era scritto.

In una lettera che essa diresse al maestro e che fu pubblicata da Karlowicz, Maria Wodzinska fa al suo fidanzato il racconto di questo episodio e descrive l'impressione cagionata dalla partenza dell'amico.

Leggiamo in questa lettera:

« Sabato, dopo la vostra partenza, noi errammo tristi, cogli occhi pieni di lagrime attraverso il salotto nel quale pochi minuti innanzi voi stavate ancora fra noi. Mio padre arrivò poco dopo, dolentissimo di non avervi potuto salutare, mia madre piangeva e non faceva che parlare di suo figlio Fe-

derico — come essa vi chiamava. E i miei fratelli! Felice era completamente annientato: quanto a Casimiro egli si sforzava di scherzare per distrarci ma non ci riusciva e sembrava un Pierrot obbligato dalla sua parte a dir delle facezie, colla gola chiusa dai singhiozzi. Mio padre ci canzonava, fingendosi allegro per frenare la voglia di piangere. Alle undici venne il nostro professore di canto: la lezione si trascinava penosamente, perchè nessuno di noi si sentiva di cantare. Ci siamo messi a parlare di voi. Felice mi pregò di suonare il vostro Valzer, l'ultima opera che ci avete lasciato.

Eravamo tutti felici: i miei fratelli di ascoltarla, io di sonarlo, poichè questo ci rammentava il caro assente.

Ho portato questo Valzer dal rilegatore, che — alla vista di un semplice foglio — sgranò tanto d'occhi; ma egli non poteva indovinarne l'autore. A tavola nessuno mangiò: gli occhi di tutti erano costantemente attirati dal vostro posto rimasto vuoto, e dopo dal « cantuccio di Fritz ». La vostra sedia è sempre al medesimo posto e molto probabilmente ci resterà fin che noi abiteremo qui.

La sera andammo dalla nostra zia per sfuggire alla tristezza della prima serata senza di voi. Papà ci raggiunse poco dopo, dicendo che non gli era possibile rimanere in casa quel giorno. Era per noi un vero sollievo fuggire il luogo che tanto ci ricordava l'amico ormai così lontano da noi ».

In questa composizione Chopin descrive, colla più distinta eleganza, il dolore che provò per questa separazione.

Lento

La prima parte deve esser sonata con molta espressione e *legato*, e persino *rubato* nella 11ª, 13ª, 27ª e 29ª battuta.

Raccomando di prendere un movimento più rapido eseguendo la frase accessoria, e di ornarla con numerose coloriture.

Il *trio* deve esser preso un po' più lentamente, con tenerezza, leggerezza e grazia.

Si riprenderà la prima parte come all'inizio, ma ancora molto più dolcemente.

Scherzo op. 20, in si minore.

(Pubblicato nel 1835. Composto probabilmente nel 1831.)

Il suo carattere ne fa il più cupo degli scherzi di Chopin.

Secondo me è come un sogno terribile e angoscioso che ci trasporta nel paese della fantasia.

Il primo tema è preceduto da due accordi possenti: è una tempesta furiosa che termina in un uragano devastatore.

Poi, ad un tratto, subentra la calma e in mezzo a un paesaggio invernale sorge l'immagine d'una capanna, nella quale delle anime ingenue e credenti intonano religiosamente uno di quei vecchi Natali che sono così pieni di dolce malinconia.

E quando il canto cessa di farsi sentire, ecco di nuovo i possenti accordi del principio e la tempesta che ricomincia con raddoppiato furore: davanti agli occhi ci sembra si susseguano scene d'orrore e sentiamo il muggito dell'uragano che imperversa.

Presto con fuoco

La prima parte (dalla 9ª alla 69ª battuta) deve esser sonata *legato*, chiaro e agitato.

Dalla 44ª alla 69ª l'espressione sarà appasionata e l'esecuzione ancora più agitata che in principio:

All'80ª battuta comincia un *crescendo* che continua fino alla 101ª, nella quale l'esecuzione dovrà già essere molto possente.

Poi riprende la prima parte, indi la parte accessoria e di nuovo la prima parte: queste riprese saranno eseguite come al principio ma — se è possibile — più appassionate e violente ancora.

Il *trio* (in *si maggiore*) — 305ª battuta — dovrà essere sonato *sotto voce, piano* e più legato che sia possibile: io consiglio di far risaltare la melodia con molta tenerezza e sentimento.

Raccomando di eseguire la seconda parte del trio (321ª battuta) con dolcezza ed espressione.

La ripresa della parte agitata deve essere la stessa che all'inizio, eccetto qualche variante nella dinamica, poichè, come già ho detto, un contrasto nell'intensità dei suoni produce sempre un'ottimo effetto.

A cominciare dalla 570ª battuta si suonerà dapprima *piano*, arrivando con un potente *crescendo* fino alla 594ª battuta, nella quale l'accordo dissonante sarà buttato giù con violenza.

Questo accordo si ripete nove volte e sempre colla stessa forza.

Poi l'intensità del suono diminuisce a poco a poco, fino a che si arriva ai due ultimi accordi dello Scherzo, che debbono risonare immensamente possenti.

Ventiquattro Preludi, op. 28.

(Pubblicati nel 1839. Composti N. 2 e 24 nel 1831; la data di composizione degli altri è sconosciuta.)

I Preludi vengono considerati fra le più geniali creazioni di Chopin. Quest'opera è di una ricchezza d'ispirazione prodigiosa e ciascuno dei Preludi ci appare come una fedele descrizione dello stato d'animo del compositore.

Chiunque, al posto di Chopin, avrebbe approfittato di questi prodotti del suo genio, per dar loro un'estensione più grandiosa: Chopin invece si accontenta di tracciare soltanto degli schizzi, prodigando loro a piene mani dei tesori di bellezza.

Tutta la gamma dei sentimenti umani vi si trova riunita: le impressioni della più profonda tristezza vi si alternano con la più esuberante gaiezza.

Tragici o lieti, teneri o appassionati, questi preludi formano un insieme che ci commuove nel più profondo dell'animo.

Preludio N. 1, in do maggiore.

E' un dolce preambolo di infinita tenerezza: la melodia ne è semplice e di soave bellezza.

Questo preludio ci accarezza come una brezza imbalsamata.

Agitato

Il movimento qui indicato di *Agitato* e la dinamica *mezzo forte* non vanno presi alla lettera. Chopin scrivendo *Agitato* ha inteso di riferirsi semplicemente all'espressione di questo pezzo, ma non al movimento.

Sarà quindi meglio suonarlo piuttosto lentamente e moderarne la sonorità.

Noi possiamo attestare l'insufficenza delle indicazioni date da Chopin e che già Carlo Mikuli ha rilevato.

L'indicazione *Agitato* può valere tanto per un *Largo* che per un *Presto*, poichè l'esecuzione di un pezzo tanto può essere agitato e vivace come agitato e lento.

Anche per quanto riguarda il *mezzo forte*, mi pare che l'indicazione non sia appropriata a questo Preludio.

Il principio dovrà essere preso molto lentamente;

a cominciare dalla 14ª battuta si dovrà accelerare e agitare il movimento fino al *forte* (21ª battuta).

Nella 22ª, 23ª e 24ª, l'intensità deve diminuire via via che l'esecuzione rallenta, e a cominciare dalla 25ª sino alla fine, l'esecuzione sarà tenera e leggiera.

Preludio N. 2, in la minore.

Chopin lo compose contemporaneamente allo Studio op. 10 N. 12 e al Preludio N. 24.

Queste tre composizione furono scritte sotto la impressione della sventura nazionale che colpì la Polonia nel 1831.

In quest'opera si riflette la grande anima del compositore, tormentata e sofferente.

In questo Preludio io sento un canto lamentoso e rassegnato, accompagnato da lugubri rintocchi funebri.

Questo episodio tragico fa vibrare le più intime corde dell'animo nostro.

Lento

L'accompagnamento deve essere sonato *piano* e *legato*: il canto invece sarà piuttosto possente, rassegnato ed espressivo.

Consiglio di sostenere a lungo l'ultimo accordo

Preludio N. 3, in sol maggiore.

Questo schizzo è grazioso, piacevole e gaio. La melodia è di una freschezza primaverile, e l'accompagnamento ci ricorda il dolce mormorìo d'un ruscello.

Vivace

Si abbia cura di eseguire i passaggi colla mano sinistra più teneramente possibile e molto legati, e in ogni battuta si farà un *crescendo* e un *diminuendo*. La melodia sia leggiera e carezzevole.

Preludio N. 4, in mi minore.

Questo Preludio e quello in *si minore* furono sonati a Parigi nella chiesa della Maddalena durante i funerali del maestro, ciò che non può a meno di dimostrare il carattere profondamente triste di queste composizioni.

La melodia è simile a un lamento doloroso che s'innalza a potenza grandiosa, si calma poi a poco a poco per finire in un singhiozzo.

Largo

Secondo quanto indica il compositore, l'esecuzione deve essere espressiva e dolce, ma converrà variare la sonorità a ogni battuta.

La 2ª dovrà essere più forte, la 3ª attutita, la 4ª leggerissima, poi le battute seguenti torneranno ad essere più forti, e finalmente la 12ª sarà più lenta; la 13ª *a tempo*, la 14ª e la 15ª *crescendo*.

A cominciare dalla 16ª, l'esecuzione dovrà essere agitata e forte fino alla 18ª in cui si calma.

Le battute comprese fra la 19ª e la 24ª saranno sonate *rallentando* e *diminuendo*.

Raccomando di marcar bene la pausa che precede gli ultimi accordi: questi dovranno essere eseguiti *pianissimo* adoperando tutti e due i pedali.

Preludio N. 5, in re maggiore.

Questo Preludio, elegante e grazioso come il mormorìo dell'acqua, accarezza il nostro orecchio, ed è di una tenera sonorità, quando gaio e quando triste.

Molto allegro

Essendo il movimento rapido, bisogna essere molto prudenti nell'uso dei pedali, in modo da nulla togliere alla grazia e alla nitidezza di queste magnifiche figurazioni.

Si suoni con tutte e due le mani molto legato e con grande morbidezza di polso. Io consiglio di rendere gli ultimi due accordi *piano* e non *forte*.

Preludio N. 6, in si minore.

Come ho detto più sopra, questo pezzo fu eseguito da Léfébury-Wély ai funerali di Chopin nella chiesa della Maddalena il 30 ottobre 1849.

Questo Preludio è formato da una cantilena infinitamente bella, la cui melodia è una delle più profonde e più impressionanti della letteratura lirica.

L'accompagnamento monotono ci ricorda lo Studio op. 25, N. 7.

Lento assai

Io raccomando di sonare questo Preludio *sotto voce* (come del resto è indicato). Bisognerà far risaltar bene il canto che tuttavia resterà misteriosamente velato e non deve risonare troppo forte.

Eseguendo l'accompagnamento colla mano destra, si avrà cura di accentuare le crome del 1°, 2° e 3° tempo.

La fine dovrà essere sonata più leggermente che si può.

Preludio N. 7, in la maggiore.

Il carattere di questa composizione in 16 battute è di una grazia impareggiabile. Essa è campestre, vaporosa e dolce.

E' interessante osservare come la musica di Chopin sia improntata a sentimento nazionale: difatti se si cambiasse il tempo di questo Preludio, accentuando il terzo tempo, se ne ricaverebbe una vera Mazurka.

Andantino

Io consiglio di buttar giù gli accordi di tutte e due le mani con molto insieme. Arpeggiando questi accordi, si otterrebbe un risultato sgradevole all'orecchio e perfettamente opposto alle intenzioni del compositore.

In generale questo Preludio deve essere sonato *piano*, con molta dolcezza e ritmo.

Preludio N. 8, in fa diesis minore.

Questo schizzo in *fa diesis minore* racchiude pure delle melodie di carattere prettamente polacco. Alla fine si trovano persino delle frasi che ci ricordano fedelmente certe arie popolari.

Nel corso di questo pezzo le fioriture che ornano la melodia sono paragonabili al gemere del vento fra le foglie.

Molto agitato

Questo Preludio deve essere eseguito con ricche sfumature di colorito. La melodia dovrà essere resa con molto sentimento e con molto risalto; ma ci si guarderà bene dallo spiegare una falsa sentimentalità. L'esecuzione di tutte e due le mani deve essere molto legata.

Dalla 25ª battuta alla fine l'esecuzione sarà piena di tenerezza e dolcissima: si rallenterà nelle due ultime battute.

Preludio N. 9, in mi maggiore.

E' un inno possente che esce da un migliaio di petti, una fervida preghiera alla Vergine Maria, protettrice dei combattenti. Questo nobilissimo pezzo non ha mai avuto l'uguale.

Largo

Io consiglio di prendere un movimento molto lento per far risaltar bene la melodia, tanto nella mano destra che nella sinistra.

Si osserverà con cura il ritmo e dalla 11ª e 12ª battuta in poi, si farà sentire un leggiero *ritenuto* sino alla fine.

Bisognerà sostenere a lungo gli ultimi accordi, lasciando che la sonorità si spenga a poco a poco.

Preludio N. 10, in do diesis minore.

Anche in questo pezzo noi scopriamo una mazurka appena abbozzata, ma tuttavia abbastanza pronunciata nella 3ª, 7ª, 8ª, 11ª, 12ª, 15ª, 16ª, 17ª e 18ª battuta, e che non è interrotta che nella 5ª, 6ª, 9ª, 10ª, 13ª e 14ª.

Malgrado la tonalità in *do diesis minore*, l'impressione che ci lascia questo Preludio è piuttosto lieta.

Molto vivace

Le battute nelle quali si ritrova il ritmo della Mazurka dovranno essere ben cadenzate: i passaggi saranno molto leggieri e molto legati.

Nessun *ritenuto* è necessario alla fine.

Preludio N. 11, in si maggiore.

La soave melodia di questo Preludio di incantevole grazia, e adorna di dolci ondate d'una magica armonia, ci delizia colla sua incantevole e limpida bellezza.

Vivace

Tutte e due le mani devono far uso del *legato*; l'esecuzione sarà improntata a una grazia vaporosa e ad una soave tenerezza, rimanendo tuttavia semplice e calma.

Preludio N. 12, in sol diesis minore.

Il ritmo ben pronunciato di questo Preludio gli dà un carattere di danza; io lo chiamerei volontieri: « Ridda dei Folletti ».

Tutto ciò che di fantastico, originale e misterioso c'è in questo pezzo viene posto in risalto da magnifici effetti armonici.

Presto

Malgrado la legatura che sormonta otto battute, mi sembra opportuno accentuare un poco la 1ª, 3ª e 5ª nota di ogni battuta e di eseguire così tutto il Preludio.

L'accompagnamento dovrà essere sonato con energia e *portamento*.

Tutto il pezzo dovrà essere ben ritmato fino alla 71ª battuta, nel quale deve farsi sentire un *ritenuto*.

Nelle sei ultime battute si riprenderà il movimento dell'inizio; le due note in fine del Preludio dovranno essere brevi, forti e senza impiego di pedale.

Preludio N. 13, in fa diesis maggiore.

E' un canto armonioso, vibrante, espressivo, di una maestosa e pura bellezza messa in rilievo da un accompagnamento calmo e dolce.

La parte secondaria (in *re diesis maggiore*) risuona come un lamento: dal punto di vista armonico essa ci offre un passaggio del maggior interesse (*re diesis minore - do diesis minore - si maggiore - fa diesis maggiore*), che caratterizza la maniera di Chopin.

Specialmente nelle Mazurche egli si compiaceva di creare simili movimenti armonici.

Il Preludio chiude colla ripresa del primo motivo in una calma maestosa.

Lento

L'esecuzione della mano destra deve essere ampia, cantata e legata; gli accordi saranno messi colla massima regolarità: la mano sinistra eseguirà le figurazione dell'accompagnamento *piano* e più legato possibile.

Nella 21ª e 23ª battuta appare una seconda melodia nella mano sinistra; l'accentuazione dovrà essere un po' più pronunciata in queste due battute, cominciando dal 4° tasto nero (sicchè nella 21ª si accentuerà: *la diesis, do diesis, si diesis, la diesis, la diesis* e *sol diesis* e nella 23ª: *sol, si, la diesis, sol diesis, sol diesis* e *fa diesis*).

Le due ultime battute del Preludio siano molto delicate e lente.

Preludio N. 14, in mi bemolle minore.

Chopin dipinge in questo Preludio una impressione d'autunno, e ci presenta il quadro d'un paesaggio devastato dalle prime brinate, cupo e melanconico come una notte di novembre.

Questo pezzo ci desta la medesima impressione dell'ultima parte della Sonata op. 35 in *si bemolle minore*.

Allegro

Questo Preludio deve sopratutto eseguirsi molto legato, facendo un uso ristretto dei pedali: inoltre lo si ornerà di numerose sfumature, per imitare il gemito del vento.

Preludio N. 15, in re bemolle maggiore

Questo Preludio è il più conosciuto, il più sonato e il preferito, e vi si riferiscono alcuni aneddoti.

Esso venne chiamato « Preludio delle goccie di pioggia » dopo l'episodio seguente:

Durante il soggiorno a Majorka di Chopin e di George Sand, il maestro aveva preferito un giorno rimaner solo nel vecchio chiostro in cui abitavano, mentre la sua amica era a fare un'escursione.

Mentre George Sand era assente, ecco scoppiare un furioso temporale con pioggia dirotta che nella vivida fantasia del maestro suscitò l'immagine della sua amica in pericolo, ed è sotto questa angosciosa impressione che egli compose questo pezzo.

Molti attribuiscono questo aneddoto al Preludio in *si minore* (goccie di pioggia nella mano destra) o anche a quello in *mi bemolle maggiore*, ed è impossibile oggi accertare quanto vi è di vero in tutto

ciò. E' certo però che Chopin aveva mandato al suo editore il Preludio in *re bemolle maggiore* parecchi giorni prima del temporale che — secondo alcuni — l'avrebbe ispirato.

Ne fa fede Niecks nella bellissima sua biografia di Chopin. (Vol. 2°, Pag. 48).

Comunque, questo Preludio è una splendida composizione, piena di poesia, come se ne trovano poche in tutta la letteratura lirica.

Il primo motivo ha una certa analogia col Notturno, op. 27 n. 1. Tutti e due sono scritti in *re bemolle maggiore*, tutti e due cominciano col *fa, re bemolle* e vanno fino al *la bemolle*, e tutti e due sono di una bellezza indescrivibile.

Il *trio* in *do diesis minore* ci porta una potente gradazione, alla quale succede la ripresa della prima parte, questa volta più corta e più illanguidita.

Dopo un recitativo, i suoni si perdono in dolci armonie.

Sostenuto

Condizione indispensabile all'esecuzione di questo Preludio, come del resto in tutte le opere di Chopin, è il legato.

L'insieme deve essere cantato e avere una ampia sonorità.

Nella 4ª, 23ª e 79ª battuta occorre un leggiero *rubato*, e ciò perchè non si deve precipitare troppo

l'esecuzione di settime e di decime che ci sono nella mano destra.

Il *trio* (28ª battuta) dovrà cominciare *pianissimo* e *sotto voce*, poi si aumenterà di suono progressivamente.

Il recitativo della fine comincia alla 81ª battuta; quantunque sia indicato di sonare *forte* la nota « *si bemolle* » sarà preferibile eseguirla *piano e diminuire* poco a poco la sonorità fino alla 84ª battuta.

Basterebbe una nota toccata con forza in mezzo a una tenera e poetica melodia, per produrre un effetto spiacevole.

Le ultime dieci battute devono essere tenere e profondamente sentite.

Preludio N. 16, in si bemolle minore.

Questo Preludio s'inizia con sei potenti accordi, ai quali succede un silenzio. Poi, a un tratto, si innalza un impetuoso uragano che durante tutto il pezzo non cessa di farsi sentire, senza cedere il posto al minimo lembo di sereno.

L'impressione è cupa e tragica dal principio alla fine.

Questa composizione potrà essere anche considerata come uno Studio.

Presto con fuoco

Si impiegheranno pochissimo i pedali, e si legheranno i suoni più che sia possibile.

I due ultimi accordi devono essere brevi e con portamento.

Preludio N. 17, in la bemolle maggiore.

Mikuli lo chiamava sempre una Serenata.

Gli accordi dell'accompagnamento imitano il mandolino o la chitarra, mentre nel basso il *la bemolle*, ripetuto undici volte, sembra la soneria d'un orologio. In questo sfondo caratteristico s'alza un dolce canto d'amore, i cui teneri accenti si allontanano a poco a poco.

Mikuli ci raccomanda di aggiungere alla fine un dodicesimo *la bemolle*, ricordanteci che è mezzanotte.

Questo Preludio, di una melodia purissima, spicca per la dolcezza delle sue avvolgenti armonie.

Allegretto

L'accompagnamento dovrà esser sonato con molta elasticità e leggerezza, senza legarlo ma anche senza scosse.

La melodia deve cantare ed esser tenera e carezzevole.

Nella 20ª e 22ª battuta consiglio di far risaltare gli accordi cromatici della mano sinistra.

E così pure l'accentuazione dei tre ultimi accordi nella 44ª e 48ª battuta (sempre della mano sinistra) produrrà un ottimo effetto.

Dalla 65ª battuta in poi si sonerà *pianissimo,* appoggiando un po' più sul *la bemolle* del basso: con ciò non intendo si debba dargli molta forza, nel qual caso nuocerebbe alla armonia della frase.

Nell'esecuzione delle tre ultime battute si farà sentire un rallentamento marcato e si sosterrà a lungo l'ultimo accordo.

Preludio N. 18, in fa minore.

Il carattere di questo Preludio somiglia al recitativo del Larghetto, che forma la seconda parte del Concerto in *fa minore,* op. 21.

Ma qui le frasi spezzate, commosse, appassionate sono ancora più drammatiche, più vere, più cupe e più strazianti.

E' un semplice schizzo, ma di tale forza d'espressione che lascia nell'ombra più d'un quadro.

Molto allegro

Bisognerà assolutamente astenersi dal sonare questo Preludio con enfasi: l'espressione deve esserne tragica, e il ritmo accuratamente marcato. L'impiego del tempo *rubato* potrebbe soltanto nuocere alla buona esecuzione di questo pezzo.

Preludio N. 19, in mi bemolle maggiore.

E' una descrizione deliziosa, in cui alla più attraente freschezza si unisce una grazia elegante.

La prima nota di ogni terzina marca la melodia, i cui accenti ci ricordano distintamente la musica polacca.

Anche qui noi constatiamo come spesso Chopin si sia ispirato alle arie popolari della sua patria.

Vivace

Anche qui il *legato* è la condizione più importante per la giusta interpretazione di questo Preludio.

Tutte e due le mani debbono sonare con molta elasticità e grande dolcezza.

La melodia sia piena di sentimento, di leggerezza e di grazia.

Preludio N. 20, in do minore.

Questo Preludio comincia cogli accenti tragici di una marcia funebre che risuonano con potenza grandiosa, per calmarsi poi e spegnersi completamente.

Questo Preludio è commovente, impressionante, e ci lascia sotto l'incubo di un dolore schiacciante.

Largo

Lo si eseguirà lentamente e si lasceranno cadere gli accordi con tutte e due le mani con molto insieme.

L'esecuzione deve cominciare *fortissimo*, poi la intensità diminuirà costantemente sino alla fine; gli ultimi accordi saranno più leggieri che sia possibile, ma si dovranno sostenere fino a che la sonorità si sia completamente spenta.

Preludio N. 21, in si bemolle maggiore.

Una cantilena profondamente espressiva forma la cornice di questo pezzo e si svolge in maestosa calma.

La seconda parte (in *sol bemolle maggiore*) ha

di nuovo un'impronta nazionale che traspare in modo speciale nella 20ª e 21ª battuta.

Dopo qualche interessante movimento armonico, si raggiunge il punto culminante del Preludio, la cui chiusa è paragonabile a un addio.

Cantabile

Chopin si è accontentato di questa annotazione e si è astenuto da più esatta indicazione del movimento.

Questo Preludio sarà dunque ben cantato e legato in tutte e due le mani.

Il *tempo* dovrà essere piuttosto lento.

La seconda parte (dalla 17ª alla 33ª battuta) si eseguisca ancora più lentamente, con impronta di poesia e di sogno.

Dalla 50ª battuta sino alla fine l'esecuzione dovrà essere tenera; si farà un *crescendo* nella 54ª e 55ª battuta.

Gli ultimi accordi non dovranno cadere troppo forti, nè dovranno essere prolungati oltre il tempo indicato.

Preludio N. 22, in sol minore.

La melodia s'alza imponente e appassionata, rotta di sospiri e di gemiti. E' una lotta fra le po-

tenze del bene e quelle del male, lotta di cui ignoriamo il risultato, perchè bruscamente troncata da un violento dissonante accordo.

Poi, dopo una lunga pausa, risuonano altri tre accordi armoniosi che avvolgono di mistero la fine del Preludio.

Molto agitato

La mano sinistra deve eseguire la melodia con energia e forza.

Le frasi brevi della mano destra cominciano *forte* per terminare piano come un gemito.

L'insieme di questo Preludio sarà vivace, agitato, pieno di passione.

Preludio N. 23, in fa maggiore.

E' questo uno schizzo tutta poesia e leggiadria, che suscita in noi immagini graziose.

Un limpido ruscello mormora dolcemente fra le rive fiorite in un pomeriggio d'estate caldo e pieno di sole, mentre un silenzio raccolto si stende sulla natura.

Moderato

Tutto questo pezzo sarà preso colla maggior dolcezza e leggerezza possibile; si faranno risaltare bene i trilli della mano sinistra fino alla 21ª battuta, a cominciare dalla quale converrà rallentare il movimento senza tuttavia trascurare il ritmo.

L'interessante *mi bemolle* posto nella 21ª battuta deve essere sottolineato molto leggermente.

Preludio N. 24, in re minore.

Con questo Preludio in *re minore* Chopin chiude questa raccolta di schizzi musicali, unica al mondo.

Questo pezzo fu composto contemporaneamente allo Studio op. 10 N. 12 e al Preludio N. 2. Esso descrive quindi lo stato d'animo del maestro quando egli venne a conoscenza della sventura che aveva colpito la sua patria: il suo dolore fu così profondo che gli ispirò questi immortali capolavori.

E' un quadro commovente e tragico in cui abbiamo l'esplosione di una forza sovrumana.

Componendo quest'opera sembra che Chopin sia giunto all'estremo limite del possibile nell'arte di esprimere i propri sentimenti attraverso la musica.

Allegro appassionato

Io consiglio di eseguire il canto con ampiezza e talvolta *fortissimo*: l'accompagnamento sia legato e molto accentuato.

Il ritmo dovrà essere rigorosamente osservato in tutto il pezzo e si impiegherà il tempo *rubato* soltanto nella 42ª, 50ª e 60ª battuta; viceversa dalla 51ª alla 55ª si dovrà accelerare il movimento.

Le terze cromatiche (55ª e 56ª battuta) debbono essere eseguite *a tempo*, e le tre ultime note con grande potenza.


INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA-NARODOWY BIBLIOTEKA
Stowarzyszenia Zbiory I.F.C.

INDICE

Pag.

PREFAZIONE 9

NOTIZIE BIOGRAFICHE 11

CHOPIN COMPOSITORE 17

CHOPIN PIANISTA 29

OSSERVAZIONI GENERALI 35

PRIMA CONFERENZA 39-74

Sonata, in *si minore,* op. 58 41
Studio, in *mi maggiore,* op. 10 N.° 3 50
Studio, in *do diesis minore,* op. 10 N.° 4 . . . 52
Studio, in *sol bemolle maggiore,* op. 25 N.° 9 . 54
Notturno, in *do minore,* op. 48 N.° 1 56
Berceuse, in *re bemolle maggiore,* op. 57 . . . 58
Valzer, in *sol bemolle maggiore,* op. 70 N.° 1 . 59
Valzer, in *mi minore* (opera postuma) . . . 61
Barcarola, in *fa diesis maggiore,* op. 60 . . . 63
Mazurka, in *si minore,* op. 33 N.° 4 66
Mazurka, in *si bemolle maggiore,* op. 7 N.° 1 . 68
Ballata, in *sol minore,* op. 23 70

SECONDA CONFERENZA 75-104

Polonese, in *la maggiore,* op. 40 N.° 1 . . . 77
Notturno, in *re bemolle maggiore,* op. 27 N.° 2 79
Studio, in *do minore,* op. 10 N.° 12 81
Studio, in *do diesis minore,* op. 25 N.° 7 . . . 83
Studio, in *fa minore,* op. 25 N.° 2 85
Studio, in *fa maggiore,* op. 25 N.° 3 87
Improvviso, in *fa diesis maggiore,* op. 36 . . . 88
Valzer, in *la bemolle maggiore,* op. 34 N.° 1 . 91
Valzer, in *la minore,* op. 34 N.° 2 93
Ballata, in *la bemolle maggiore,* op. 47 . . . 95
Tarantella, in *la bemolle maggiore,* op. 43 . . 98
Mazurka, in *do diesis minore,* op. 30 N.° 4 . . 99
Mazurka, in *do maggiore,* op. 56 N.° 2 . . . 100
Scherzo, in *si bemolle minore,* op. 31 102

Pag.

TERZA CONFERENZA 105-134

Sonata, in *si bemolle minore*, op. 35 107
Studio, in *sol diesis minore*, op. 25 N.° 6 . . 115
Studio, in *la bemolle maggiore*, op. 25 N.° 1 . 116
Studio, in *sol bemolle maggiore*, op. 10 N.° 5 . 117
Notturno, in *si maggiore*, op. 9 N.° 3 118
Valzer, in *re bemolle maggiore*, op. 64 N.° 1 . 120
Valzer, in *la bemolle maggiore*, op. 42 121
Notturno, in *mi bemolle maggiore*, op. 9 N.° 2 123
Mazurka, in *la bemolle maggiore*, op. 50 N.° 2 125
Mazurka, in *si bemolle minore*, op. 24 N.° 4 . 127
Mazurka, in *re maggiore*, op. 33 N.° 2 . . . 129
Fantasia-Improvviso, in *do diesis min.*, op. 66 131
Polonese, in *la bemolle maggiore*, op. 53 . . . 133

QUARTA CONFERENZA 135-176

Fantasia, in *fa minore*, op. 49 137
Notturno, in *fa diesis maggiore*, op. 15 N.° 2 . 140
Studio, in *la minore*, op. 25 N.° 11 142
Polonese, in *do diesis minore*, op. 26 N.° 1 . . 144
Improvviso, in *la bemolle maggiore*, op. 29 . 146
Valzer, in *do diesis minore*, op. 64 N.° 2 . . 148
Valzer, in *la bemolle maggiore*, op. 69 N.° 1 . 149
Scherzo, in *si minore*, op. 20 152
Ventiquattro Preludî, op. 28 154

STABILIMENTO TIPOGRAFICO « CRONACA PREALPINA » - VARESE

1136
C
NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA

RAOUL DE KOCZALSKI

FEDERICO CHOPIN

◇◇

Quattro C

ana

precedute da n
commenti su CH
... pi

EDIZION
M
1

