



Conservatorio di Musica “F. A. Bonporti” di Trento

Diploma di I Livello in Pianoforte Solistico



Gustav Klimt: *La Musica I* (Musik I, 1895)

Relatrice
Prof. Margherita Anselmi

Diplomanda
Matilde Confente

PROGRAMMA DI DIPLOMA:

■ W. A. Mozart (1756-1791) *Sonata* in Fa maggiore K 332, n. 12

■ F. F. Chopin (1810-1849) *Polacca* in La maggiore op. 40 n. 1

Quarta Ballata in Fa Minore op. 52

■ S. V. Rachmaninoff (1873-1943) *Etude-Tableau* in Sol minore op.
33 n. 8

■ F. Liszt (1811 -1886) *Rapsodia ungherese* in Mi minore n. 5

"Il mondo è una mia rappresentazione": ecco una verità valida per ogni essere vivente e pensante"

Schopenhauer

“Penso che la musica contenga una libertà, più di qualsiasi altra arte, non limitandosi solo alla riproduzione esatta della natura, ma ai legami misteriosi tra la natura e l’immaginazione”

Claude Debussy

“*Interpretare* è un’esclusiva propria del genere umano, come parlare o inventare. Non è un verbo astratto, che implica distanza, non si può applicare a qualcosa, ma è sempre un’azione carica di umanità e di conseguenza si basa su verità e sapere, pensiero e sentimento”

Mario Brunello e Gustavo Zagrebelsky

INDICE

Introduzione..... pp. 5-9

Capitolo 1.....pp. 10-13

Capitolo 2..... pp. 14-19

Capitolo 3..... pp. 20- 22

Capitolo 4.....pp. 23-24

Conclusioni..... pp. 24-27

INTRODUZIONE

Ho qui cercato di condurre una ricerca poliedrica nel vasto panorama dell'interpretazione musicale, applicandone le risonanze ai pezzi scelti assieme alla mia insegnante per la conclusione del mio percorso di Studi. Una ricerca "danzante" perché essa si muove, muta e tocca ogni epoca ed ogni compositore, esecutore e interprete, offrendo ogni volta una diversa rappresentazione del mondo, lasciando la propria traccia. "Danzante" perché la *danza* è la forma che collega ogni mio brano; "danzante", in ultimo, perché il movimento complesso cui sospinge questa forte avventura è *passo di danza*: è salto, giravolta, battimento, arabesco che disegna un otto, simbolo di infinito, in omaggio a una infinità dell'interpretazione - mai conclusiva, mai una, mai definitiva.

La mia storia accademica ha avuto inizio presso il Conservatorio di Verona, ed è proseguita al Conservatorio di Trento. In quest'ultima città, tra i corridoi della Facoltà di Giurisprudenza e del Conservatorio, mi sono affacciata al mondo delle leggi, della giustizia e della musica: ho sempre nutrito un profondo interesse per l'analisi critica e la ricerca di un significato delle parole scritte nelle costituzioni, nei codici e nei trattati legali, ma non solo. Grazie alla mia Professoressa di Pianoforte Margherita Anselmi, ho capito l'importanza "dell'unione dei saperi", ed è proprio per questo che ho tratto ispirazione da *Interpretare*, magnifico libro scritto da due dei massimi esponenti del panorama musicale e giuridico: Mario Brunello e Gustavo Zagrebelsky¹.

Ho iniziato così a indagare e a condurre ricerche sulle similitudini tra musica e diritto. Si potrebbe pensare ad una vera e propria dicotomia, ma i punti di incontro sono moltissimi e possono essere riassunti in un'unica parola: *interpretazione*. Nella musica, così come nel diritto, l'interprete ha il compito di eseguire un determinato brano o testo, ma allo stesso tempo ha il dovere di adattarlo alla propria epoca storica, a contesti differenti, a destinatari che mutano. Ogni volta il testo rinasce: e ciò è reso possibile da una giusta e viva interpretazione, molto più che da una mera e impersonale esecuzione.

L'interpretazione è un elemento onnipresente nella nostra vita quotidiana; di più: è un atto intrinseco alla natura umana. Mi sono accorta che l'interpretazione esiste nella "norma", ossia nell'applicazione ortodossa

¹ M. Brunello, G. Zagrebelsky, *Interpretare. Dialogo tra un musicista e un giurista*, Il Mulino, 12 maggio 2016.

delle leggi e delle regole (ciò valga anche per la musica, che vive anch'essa di codici, tutti da conoscere), ma anche nell'ambito "eterodosso" dell'arte e della legge stessa, dove la creatività e l'innovazione aprono nuovi sentieri di comprensione. Ho trovato affascinante, negli anni di studio, esplorare questa dualità, scavando nelle profondità dell'interpretazione umana per rivelare le sfumature nascoste tra le righe, nella melodia dei suoni e nei testi delle leggi.

Forte di tale bagaglio, ma anche carica di adeguata responsabilità, mi propongo ora di condurre un brevissimo excursus sul termine interpretazione e sulle sue risonanze filosofiche ed ermeneutiche - naturalmente insistendo su ciò che più investe il versante musicale della interpretazione stessa.

L'etimologia della parola "interpretazione" risale al latino. La parola latina da cui deriva è "interpretatio" - *leggere tra le righe* - che a sua volta ha radici nel verbo "interpretari" che significa "spiegare" o "tradurre" un testo in modo che sia comprensibile ad altri.

Secondo l'Enciclopedia Treccani, interpretazione connota

“...l'atto e il modo di scoprire e spiegare quanto in uno scritto o discorso appare oscuro od oggetto di controversia, di attribuire un significato a ciò che si manifesta o è espresso in modo simbolico, attraverso segni convenzionali o noti a pochi”².

L'attività di “interpretare” ha origini antichissime; una delle sue incarnazioni più prestigiose è relativa al mondo greco, ove il verbo *hermeneuo* - da cui *ermeneutica*, ovvero appunto *interpretazione* - connota giusto un'attività di lettura finalizzata alla resa pubblica e recitata del testo, come è nella natura mimetica, musicale e metamorfica del dio Hermes. Altamente significativa è poi la curvatura biblica del termine: nel Settecento europeo si intese, per Ermeneutica, l'attività di decifrazione, confronto e compendio dei testi sacri - che richiedevano sapienza linguistica, filologica, storica. Si deve a Friedrich Schleiermacher lo slittamento - e l'ampliamento - dell'ermeneutica dal solo ambito biblico al cuore stesso dell'attività filosofica. Far filosofia significa interpretare il mondo, la natura incircoscivibile dell'Essere e di Dio, e quel grande enigma che siamo noi stessi, e l'altro cui ci rapportiamo. L'ermeneutica ha dunque una lunga storia alle spalle; il suo sviluppo come disciplina autonoma è emerso in modo più prominente durante l'età moderna ed è

2

<https://www.treccani.it/enciclopedia/interpretazione#:~:text=L'atto%20e%20il%20modo,convenzionali%20o%20noti%20a%20pochi.>

stato influenzato da una serie di importanti pensatori. Uno dei più importanti fu Hans-Georg Gadamer (1900-2002).

Il suo *Verità e Metodo*³ esplora a vari livelli lo spinoso tema dell'interpretazione, poggiando sulla forte esperienza di Martin Heidegger (1889-1976, maestro di Gadamer) e sull'Ermeneutica di F. Schleiermacher (1768-1834) e W. Dilthey (1833-1911).

Lungi dal contrapporre Verità a Metodo, Gadamer intuisce che la ricerca della Verità è parte dell'interpretazione più autentica, e che questa sia però storica, ovvero propiziata e insieme condizionata da metodi di approccio riconoscibili nei secoli e fortemente partecipi della Cultura generalmente intesa. Ciò riguarda noi musicisti, e da vicino, anche se Gadamer non ne fa diretta menzione: anche per l'interprete musicale, infatti, esiste una misura del "giusto" fortemente personale e nel contempo accreditata da pregiudizi (gli *Ur-teile* di Gadamer) veicolati da tradizione e insegnamento; anche per l'interprete musicale l'idea di "classico" - anche questa gadameriana - è pietra miliare di riferimento e compendio della Storia. L'interprete, inoltre, risponde della Storia e vi partecipa, compiendo, con ciascun atto interpretativo - potremmo dire noi - una sorta di operazione latamente politica del massimo interesse. Allievo di Martin Heidegger⁴, Gadamer si confronta con la grande questione del Linguaggio: a parte la qualità metalinguistica, e fortemente ontologica, del Linguaggio stesso, è certo che il Linguaggio *ci parli*: laddove il senso della locuzione ("il Linguaggio parla") marchi un nostro esser informati e *parlati* dalla lingua stessa, con le sue inflessioni espressive, con i suoi presupposti ancestrali e i suoi ritmi, nonché con contenuti non altrimenti esprimibili che attraverso i toni, ovvero, di nuovo, musicalmente. Come accennato, Gadamer eredita da lontano la questione dell'interpretazione, viva in ambito tedesco sin dal primo Ottocento⁵.

Friedrich Schleiermacher ne aveva gettato le basi, costruendo tesi assai audaci intorno alla doppia natura dell'interpretazione-traduzione. Che cosa significa interpretare se non tra-durre, ovvero portare, trasporre, trasferire ad ambiti differenti da quello in che ne vide la nascita, una medesima opera, e porre così le basi per una sua vita perenne, affidata appunto all'interpretazione? E a una interpretazione performativa, aggiunge Schleiermacher, che metta in atto e faccia vivere di vita sempre rinnovata l'opera stessa! Quali connotati assuma l'opera interpretata è poi capitolo a parte; perché Schleiermacher si addentra qui in una delle sue teorie più

³ G. Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, 2000.

⁴ M. Heidegger, *In cammino verso il Linguaggio*, Ugo Mursia Editore, 1 Maggio 2019 e *Essere e Tempo*, Longanesi Ed. 14, 1 Settembre 2005.

⁵ *Ibidem*.

affascinanti, che ricadranno poi a pioggia anche sulle scelte del musicista in quanto interprete.

Secondo Schleiermacher sono fondamentalmente *due* i metodi di approccio più consoni all'autentica interpretazione. Un primo metodo è filologico-grammaticale: esso verte su una sapienza, appunto, filologica fortissima, su una amplissima conoscenza di moduli stilistici affini e contemporanei all'opera stessa, dimodoché l'opera in questione possa essere considerata *filo d'erba tra altri fili d'erba*, tutti parte del medesimo sottobosco culturale che fa la "voce" di un'intera epoca⁶. L'altro metodo di approccio - il mimetico - è anche più intrigante. Qui l'interprete come soggettività irripetibile si confronta con altro soggetto - *l'interpretandum* - che non è testo, ma *persona*, della cui emersione creativa non è essenziale rendere la lettera, ma lo *spirito*, *l'intenzione recondita*. L'interprete deve pertanto tuffarsi - come ama dire Paul Ricoeur, grande chiosatore del pensiero di Schleiermacher - "*dentro la psicologia di un altro, e diventarlo*": in questa chiave interpretazione è co-creazione, ricreazione, ri-vivimento dell'atto creativo sin dalle sue sorgenti più vive e nascoste⁷. Questo secondo registro interpretativo consente e anzi impone all'interprete una forte discrezionalità espressiva: purché raggiunga lo scopo - suscitare nel suo pubblico l'emozione che il Compositore immaginò per il proprio - non occorre che l'interprete si comporti in maniera filologicamente ineccepibile: è invece indispensabile che il suo fare interpretativo sia fascinoso, convincente, espressivo, comunicativo⁸.

E' assai significativo il fatto che il pianista Claudio Arrau, e il suo maestro Martin Krause, siano evidentemente eredi di una tale doppia tradizione interpretativa, e ne pratichino l'uno e l'altro versante: sia spingendo all'estremo la conoscenza filologica, più oggettiva possibile (maestro e allievo onorano molto seriamente le esigenze della *Neue Sachlichkeit* o *Nuova Oggettività*), sia sperimentando forme di immedesimazione assai generose. Il candido e timido Arrau si *trasforma così in Liszt*, come lui stesso racconta, sperando dimensioni espressive lontane dal suo ordinario assetto personale; e commenta: "*Non si può suonare Liszt o declamare Schiller con ritegno!*"⁹.

Sempre Arrau chiosa il suo rapporto con l'ultimo Schubert in maniera anche più audace. Confessa di avere scorto nel grande Compositore una specie di presentimento inconscio della morte in alcuni luoghi delle Sonate più tarde: così, intuisce che uno dei compiti più nobili dell'interprete è

⁶ P. Ricoeur, *Dal testo all'azione*, Jeca Book, 1989.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ J. Horowitz, *Conversazioni con Arrau*, Mondadori, 1 Gennaio 1989.

compiere il proprio Compositore, portando verso la luce ciò che giace nascosto persino all'autore stesso, e che è affidato solo a grandi, postume interpretazioni¹⁰¹¹.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ La questione del rapporto tra Verità e Interpretazione è attraversato altresì da Luigi Pareyson (*Verità e Interpretazione*, Ugo Mursia Editore, 1 Marzo 2018): filosofo sempre d'area ermeneutica novecentesca, finissimo interprete di Schelling e Dostoevskij, Pareyson traccia una corrispondenza biunivoca e infine un circolo necessario tra Verità - che è Forma, e che invoca sempre rinnovate interpretazioni - e Interpretazione, che passa attraverso la Persona e la sua unicità. C'è interpretazione perché esiste, prima, Verità che chiama; c'è Verità perché l'interprete stesso ne dia voce e ne esegua - è Pareyson a esprimersi con questo termine così familiare all'interprete musicale - ogni volta la Forma viva.

CAPITOLO 1

MOZART

Il piccolo Wolfgang Amadeus Mozart destò stupore, così come sua sorella Maria Anna, nei primi concerti pianistici a Vienna nel 1762, alla sola età di sei anni. In una testimonianza parigina di Grimm¹² fu riportato:

“I veri prodigi son tanto rari che è bene parlarne (...). Un maestro di cappella di Salzburg, che si chiama Mozart, è arrivato qui con due graziosi figliuoli. La ragazza, di dodici anni, suona il clavicembalo nel modo più brillante, esegue con sbalorditiva precisione i pezzi più importanti e difficili. Suo fratello (...) è un fenomeno tanto straordinario che si senta a credere a ciò che si vede e si sente (...)”.

La sonata n. 12 in Fa maggiore K 332, composta a Parigi intorno al 1783 (la data risulta incerta: alcuni ritengono sia stata composta nel 1778) si colloca tra le opere pianistiche mozartiane poste alla base della nuova corrente musicale che, attraversando la grande stagione del classicismo viennese, porta alla fioritura romantica e a quella che è stata definita “l’età del pianoforte”. Egli preferì quest’ultimo al clavicembalo e al clavicordo e fu uno dei primi compositori a scoprire le possibilità del nuovo strumento. Infatti, in una lettera al padre del 17 ottobre del 1777, Mozart riporta di aver apprezzato l’alta qualità, la meccanica, la duttilità dinamica, la risorsa del pedale di risonanza, nonché le qualità espressive, il suono cantabile e un’ampia capacità di variare le dinamiche¹³.

La sonata in Fa maggiore, assieme ad altre quattro Sonate parigine, costituisce dunque una tappa importante nel percorso di liberazione definitiva dall’estetica galante.

La sua impalcatura *si regge tutta sull’idea di Danza*: è Danza il primo tempo, in tre quarti (come sottolineano di coniugi Eva e Paul Badura-Skoda di cui dirò tra pochissimo); è Danza – ovvero una specie di lenta quadriglia - il Secondo Tempo, sublime Adagio in si bemolle maggiore e poi minore (esso sfiora una delle tonalità più ricche di *pathos* nel futuro romanticismo pianistico); è Danza, sotto ogni rispetto e con tutta evidenza, il vorticoso Rondo finale.

Ne propongo alcune interpretazioni commentate e guidate.

¹² Grimm, *Correspondance*, I° dicembre ’63, vol. V.

¹³ *Ibidem*.

- **Paul Badura- Skoda**

<https://youtu.be/kEtwdXlzbPI> : **Paul Badura-Skoda**, Piano Sonata No. 12 in F Major, K. 332: I. Allegro.

Paul Badura-Skoda, pianista austriaco, assieme alla moglie Eva, musicologa tedesca, pubblicò nel 1957 una prima edizione del fortunato “*Interpretare Mozart*”¹⁴. I co-autori decisero di imprimere nero su bianco i saperi, le conoscenze e soprattutto il profondo studio condotto sul *pianista* Mozart. Come interpretare Mozart oggi, si chiedono gli insigni studiosi, a due secoli dalla sua morte?

Certo, disponiamo di strumenti filologici importanti e ineludibili; eppure sussiste, sempre, il problema della *resa*: ascoltare Mozart al pianoforte significa, come ebbe a dire Alfred Brendel, “rassegnarsi ad una specie di trascrizione”?

Forse: e non è facile scegliere tra l’acribia fredda e modernissima dell’approccio interpretativo di Ravel e Strawinskij da una parte (Ravel ebbe a dire della propria musica: “*Non voglio essere interpretato!*”) e l’appassionato coinvolgimento di Liszt dall’altra, che annette all’interprete una importanza cruciale. L’interprete deve essere, per Liszt, “*l’espressione vissuta, tragica e commovente*” delle emozioni del compositore – essendo egli (l’interprete) chiamato – o chiamata – “*a farle parlare, piangere, cantare e sospirare*”, dimodoché l’interprete non sia mai operaio ma co-creatore dell’opera¹⁵.

Paul ed Eva Badura-Skoda cercano un equilibrio tra i due estremi: secondo i co-autori una mera imitazione, priva di anima, sarebbe “la morte di ogni esecuzione musicale”. D’altra parte, però, una volta che l’esecutore viene riconosciuto come interprete e non come mero esecutore, si fa avanti il problema della penetrazione dello spirito del compositore e del suo momento creativo. Come sarebbe istruttivo disporre di una registrazione dello stesso Mozart! Trattandosi di cosa impossibile, bisogna mediare con la conoscenza e la maestria pianistica, due elementi che devono procedere di pari passo.

Interpretando la Sonata n. 12, Paul Badura-Skoda opta allora per uno stile asciutto, essenziale, che esalti però fortemente le dinamiche: questione - queste ultime - “*di progettazione e di geometria più che di colore*”. Infatti, i *piano* e *forte* sono messi l’uno accanto all’altro, “*come luce e ombra*” (in

¹⁴ <https://ia600306.us.archive.org/10/items/interpretingmoza00badu/interpretingmoza00badu.pdf>

¹⁵ *Ibidem*

omaggio all'estetica dell'epoca): questo gioco di contrasti è tipico di Mozart e “*non deve essere sfumato*”. La parola “*calando*” invece, si trova frequentemente nei manoscritti di Mozart; Paul vuole rispettarne l'idea originale: *calando* significa semplicemente “diventare più morbido”, e non, come in un momento successivo “diventare più lento” - cosa “*anomala e anti-musicale*”.

Sembra dunque che, come interprete, Paul Badura-Skoda ritenga di rispettare le volontà compositive del pianista salisburghese, senza però “*rinunciare ad una interpretazione provvista di vera anima*”. Una combinazione, dunque, di rispetto e comprensione del periodo storico, unita ad un pizzico di personalità del nostro Novecento¹⁶.

- **Wanda Landowska**

Un'ulteriore eccellente interpretazione che merita di essere riportata è quella di Wanda Landowska.

<https://www.youtube.com/watch?v=Aw4kMpi9B1I&t=24s>: [**Wanda Landowska** plays Mozart Sonata KV 332 in F major (1938 rec.)].

Clavicembalista e pianista di prim'ordine, decisa a combinare spirito filologico e resa mozartiana e bachiana nelle grandi sale da concerto, musicista creativa, capace di progettare da sé strumenti dotati di vaste risonanze acustiche ma in grado di evocare e rispondere a prassi esecutive antiche, Wanda Landowska marca l'idea di *Minuetto* che informa di sé tutto il Primo Tempo, fiorendo alcuni passi del Secondo e del Terzo di appoggiature nuove. Degna di nota è l'introduzione parlata che precede l'esecuzione, in lingua inglese, testimonianza di un suo attivo impegno sul fronte di una partecipazione consapevole da parte del pubblico.

¹⁶ *Ibidem*

- **Maria João Pires:**

[https://www.youtube.com/watch?v=wZRIATHp4fI&t=586s:](https://www.youtube.com/watch?v=wZRIATHp4fI&t=586s) **[Maria João Pires | Mozart: piano sonata n.12 in f major k.332].**

L'interpretazione mozartiana della pianista portoghese Maria João Pires è giustamente famosa per la sensibilità, la tecnica impeccabile e la profonda comprensione del testo - e da artista del secondo Novecento.

In questa esecuzione possiamo evidenziare autentica espressività, pulizia e grande sensibilità timbrica. La sua maestria digitale le consente di eseguire le complesse composizioni di Mozart con chiarezza e precisione: questo è particolarmente importante nella musica mozartiana, che spesso richiede una grande trasparenza nelle voci e nelle dinamiche.

Pires, che confessa di amare suonare Mozart a lume di candela, ha studiato a fondo il periodo classico e ha una comprensione ragionata e appassionata delle pratiche esecutive di tale epoca.

- **Mitsuko Uchida**

In ultimo luogo riporto l'interpretazione fulgida dell'ottima **Mitsuko Uchida** che fa mostra, qui, di una vera sensibilità orchestrale e pre-schubertiana.

[https://youtu.be/RkCbGAWwZZg:](https://youtu.be/RkCbGAWwZZg) Mozart: Piano Sonata No. 12 in F major, K.332 [Uchida].

CAPITOLO 2

CHOPIN

2.1 Che cosa lega Mozart a Chopin?

Sebbene Fryderyk Chopin (1810-1849) e Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) appartengano a epoche diverse e siano, per noi che ne studiamo i capolavori, campioni di stili musicali distinti, è possibile rinvenire tra i due grandi alcuni punti di contatto e, sotto certi aspetti, qualche tipo di filiazione di Chopin dallo stesso Mozart.

Prima di tutto: entrambi, Mozart e Chopin, ricevono formazione classica - ovvero in linea con il tempo in cui compirono i primi passi - ma oltrepassarono presto steccati di maniera, compiendo scelte personalissime, destinate a condurre in avanti la storia del pianoforte e della musica tutta.

Inoltre, sono entrambi virtuosi del pianoforte, sia pure con le debite differenze - di appartenenza e di stile, nonché legate alla evoluzione stessa dello strumento (ai tempi di Mozart consistentemente diverso da quello di Chopin). Naturalmente, e come è noto, è Mozart a esplorare i più diversi generi, e Chopin a concentrarsi sul pianoforte come strumento di elezione, legato a una nuova idea di concerto pubblico, di studio, di tecnica, di volume di suono, ancora una volta di stile¹⁷.

A proposito di stile: il gusto dell'ornamento quasi vocale accomuna i due compositori, assieme a una agogica accurata, che rende viva l'esecuzione intesa, anche, come espressione e conduzione di emozioni.

Anche se Chopin nacque dopo la morte di Mozart, è assai probabile che il musicista polacco abbia studiato e ammirato le opere di Mozart durante la sua formazione musicale. Basti pensare ai programmi concertistici chopiniani di fine anni Quaranta: un concerto parigino del 16 febbraio 1848, per esempio, riporta ad apertura un Trio di Mozart (si ritiene il K. 564 in sol maggiore); è parimenti certo che Chopin suonò Mozart anche in Inghilterra e Scozia¹⁸.

È quindi accertato che lo stile mozartiano influenzò in qualche modo quello di Chopin, sebbene quest'ultimo abbia sviluppato una poetica propria, che incarna e rappresenta il Romanticismo più puro e tipico.

¹⁷ A. Della Corte, *Interpretazione Musicale*, Vincenzo Bona, Torino, 1951.

¹⁸ *Ibidem*.

2.2 Polacca Op. 40 n. 1

Il mio programma prevede l'esecuzione di due tra i brani più famosi di Chopin: la Polacca Op. 40 No. 1 e La Ballata n. 4 Op. 52.

Conosciuta anche come la "Polonaise Militaire" per il suo ritmo eroico e implacabile, la Polacca in la maggiore op. 40 n. 1 è una delle composizioni più celebri e iconiche del compositore polacco. Fu composta nel 1838 ed è parte del secondo gruppo di polacche scritte da Chopin, insieme alla famosa Polacca Op. 53.

Chopin scrisse questa Polacca nel periodo più prospero della sua carriera, a Nohant, in Francia, durante la burrascosa ma indimenticabile convivenza con George Sand. Nostalgia per la patria che si sa perduta (Chopin era perfettamente consapevole del suo stato di salute, assai precario dai vent'anni d'età, ed espresse più volte dubbi sulla possibilità concreta di fare ritorno in Polonia) e carattere marziale e trionfante, in accordo con certo nazionalismo tipicamente romantico, sono i suoi caratteri distintivi.

Aggiungo che la Polacca è una forma di *danza* tradizionale, appunto, polacca. In tre tempi, essa ha origini antiche (Bach inserisce Polonesi in alcune Suite e in altri luoghi sparsi della sua produzione), parte integrante della cultura musicale e coreutica per secoli. È conosciuta per l'incedere maestoso e solenne, caratterizzato da tipico ritmo al basso (due brevi, due lunghe, due lunghe). Era accompagnata da orchestre o da ensemble di strumenti tradizionalmente cari alla tradizione slava, come il violino, l'oboe, il clarinetto, l'arpa e l'accordion (conosciuto anche come fisarmonica o organetto). La sua forma è caratterizzata da melodie liriche e da un ritmo incalzante, che si presta bene alla danza.

Allego qui alcuni link degni di interesse:

- **Maurizio Pollini,**

Premio Chopin 1960, dalla cui interpretazione marmorea e implacabile oggi non si può prescindere; Arthur Rubinstein, testimone antico e insieme modernissimo della più pura tradizione polacca: egli gioca tra rigore e libertà e resa personale, dando vita a una delle esecuzioni più interessanti del pezzo; infine il polacco Paweł Wakarecy e il russo Vladimir Horowitz, la cui interpretazione tende verso una certa spettacolarità, con suono

decisamente più aperto:

- 1) <https://www.youtube.com/watch?v=pnQBwagIf90> **Maurizio Pollini**
- 2) <https://www.youtube.com/watch?v=fa9TK0nQDZ8> **Arthur Rubinstein**
- 3) <https://www.youtube.com/watch?v=CrTlpMiiHfE> **Pawel Wakarecy**
- 4) <https://www.youtube.com/watch?v=uSROQ6FaDmE> **Vladimir Horowitz**

2.3 Quarta Ballata Op. 52.

Chopin iniziò a lavorare alla Quarta Ballata intorno al 1842, durante il suo soggiorno a Nohant, in Francia. Questo periodo nella vita di Chopin fu caratterizzato da una crescente malattia e isolamento. La composizione fu completata nel 1842 e pubblicata nello stesso anno.

La Quarta Ballata non è dedicata a una persona specifica, ma è stata composta in un momento in cui il compositore era profondamente influenzato dal suo paese natale, la Polonia, e dai suoi sogni di indipendenza, "dichiarazione di amore" per la Polonia e il suo desiderio di libertà¹⁹.

Ballata come antica e nuova forma in F. Chopin

Il termine "ballata", negli ascoltatori del primo Ottocento, evocava una costellazione di riferimenti complessa ed articolata. Rimandava alle ballate romantiche intese come brevi poesie narrative, ispirate a fatti reali o immaginari, adatte ad essere cantate su semplici arie per il loro contenuto e per l'estrema libertà metrica.

La novità chopiniana consistette nell'utilizzare il termine per designare un brano esclusivamente strumentale: egli ne tratta la forma in modo da marcare le caratteristiche narrative ed emotive²⁰.

Parlando in generale, la struttura tipica della Ballata è caratterizzata da diversi elementi che qui si ritrovano tutti:

¹⁹ L. Marconi, *Musica Espressione Emozione*, CLUEB, Bologna, 2001.

²⁰ *Ibidem*.

1) Una breve Introduzione che stabilisce il tono generale e l'atmosfera della ballata.

2) Segue l'Esposizione del tema principale, di carattere tema può essere lirico, drammatico o espressivo.

3) Sviluppo: la musica si addensa in una serie di episodi contrastanti. Chopin usa questo spazio per esplorare diverse emozioni, timbri e atmosfere.

4) Ripresa: dopo lo sviluppo, il tema principale o una variante di esso viene ripreso, portando una sorta di ritorno (provvisorio) al punto di partenza.

5) La ballata di solito termina con una Coda, in Chopin sempre marcatamente virtuosa.

Ogni Ballata di Chopin è una sorta di "racconto musicale" che può trasmettere una vasta gamma di emozioni, tra cui dramma, passione, nostalgia e gioia²¹.

2.4 Interpretazione della Ballata

Le composizioni di Chopin sono state pensate dal compositore in chiave pianistica: le possibilità foniche, timbriche e articolatorie sono costruite su un eccezionale "senso" del pianoforte.

Proprio per questo vige una vera e propria libertà interpretativa. Gli interpreti possono dare il proprio tocco personale alla musica attraverso l'interpretazione delle dinamiche, delle agogiche e delle sfumature espressive²².

Come sottolinea Marino Pessina nella sua trattazione²³, nella Quarta Ballata op. 52 sono rinvenibili elementi strettamente connessi alla prassi esecutiva chopiniana: la resa del cantabile, la costruzione melodica, l'esercizio del *rubato*.

In primo luogo, la cantabilità è costantemente ricercata ed è fortemente debitrice nei confronti di quella operistica. Infatti, il riferimento al canto fu fondamentale per Chopin: il *canto* costituì l'ideale espressivo al quale si

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ M. Pessina, *Le Ballate per pianoforte di Fryderyk Chopin*, Libreria Musicale Italiana, 2007

riferì nelle proprie esecuzioni; la *vocalità* interviene anche nel suo insegnamento, come testimoniato da allievi e allievi di allievi.

Per quanto concerne il *rubato*, Chopin, insofferente verso la costrizione metrica, ne fece un uso libero, ma sempre soggetto ad un predominante senso della misura. Tra i grandi interpreti, Paderewski fu il primo a sviscerare il tema del rubato chopiniano e a questo argomento dedicò diversi saggi. All'interno di uno di questi scrive:

“Il Tempo Rubato non è patologico bensì fisiologico, poiché è una normale funzione dell'arte interpretativa (...). Il Tempo Rubato è un fattore essenziale nell'oratoria musicale e ogni interprete dovrebbe essere in grado di usarlo abilmente (...)”²⁴.

2.5 Due interpretazioni imprescindibili e la mia esperienza Erasmus+.

Allego direttamente due link assai prestigiosi, di altrettanti Premi Chopin: di nuovo Maurizio Pollini e Krystian Zimerman (Premio Chopin 1975).

1) <https://www.youtube.com/watch?v=GciMZoWSYzA> : **Pollini**, 1999, Deutsche Grammophon GmbH.

2) <https://www.youtube.com/watch?v=A3Wriv-QEtE> : **Zimerman**, 1988, Deutsche Grammophon GmbH.

Penso che la musica parli davvero da sola, soprattutto se incarnata in esecuzioni così indovinate. Tuttavia, il rigore ritmico di Maurizio Pollini contrasta con la libera fluidità forse più autenticamente chopiniana - qui - di Zimerman, che in fondo preferisco.

Nel febbraio del 2022, fino al mese di luglio dello stesso anno, ho aderito al programma Erasmus+ e ho scelto la destinazione polacca principalmente per la mia grande passione romantica (pianisticamente parlando, e non solo).

Sono stata accolta dal Prof. Piotr Zukowski presso il Conservatorio "Paderewski" di Poznan con grande entusiasmo. Dopo aver approfondito alcuni aspetti burocratici, il docente mi ha descritto il funzionamento delle lezioni ed il suo metodo.

²⁴ *Ibidem*.

In Polonia si richiede l'esecuzione a memoria già dalla seconda lezione, e vi sono moltissime opportunità (sia Masterclass che concerti), quasi ogni giorno, per mettersi alla prova e suonare davanti ad un pubblico.

Il Professore si è concentrato principalmente sull'aspetto espressivo, più che tecnico, del brano. La tecnica deve essere un prerequisito assodato e, se non si chiedono consigli specifici durante la lezione, è un aspetto che non viene mai approfondito.

Fondamentali per lui le prime battute: la loro cantabilità è un aspetto cruciale che ha approfondito per ben tre lezioni di fila. Spronava la sua e la mia stessa immaginazione con metafore e suggestioni: dal movimento della culla, alla danza, ai colori. E' stata un'esperienza altamente formativa; il docente mi consigliava pure di mettermi in contatto con altri studenti della classe, per lavorare insieme sugli aspetti melodici e ritmici dei brani in comune.

CAPITOLO 3

LISZT

Franz Liszt condivise lo stesso periodo storico di Chopin, e, durante la sua vita professionale e personale si incrociò più volte con quest'ultimo.

Chopin e Liszt si incontrarono per la prima volta a Parigi, nel 1831, quando Chopin si trasferì in Francia dalla Polonia e Liszt era già una celebrità del pianoforte. Svilupparono una relazione amichevole e collaborarono in occasioni sociali e artistiche. Entrambi nutrivano una profonda ammirazione reciproca per le abilità pianistiche e compositive dell'altro. Liszt, in particolare, era un sostenitore entusiasta della musica di Chopin e fece molto per diffonderne la conoscenza in tutta Europa.

Liszt era noto per le sue virtuosistiche trascrizioni del compositore polacco, che contribuirono a renderle più accessibili e popolari. Le sue trascrizioni pianistiche contribuirono inoltre a diffondere notevolmente la musica chopiniana in tutto il mondo. Ma non solo. Sebbene abbiano avuto stili compositivi distinti, questi due autori furono influenzati l'uno dall'altro. Liszt incorporò alcune delle sensibilità poetiche di Chopin nella sua musica e ammirava il lirismo di Chopin. D'altra parte, Chopin fu influenzato dalla virtuosità e dall'energia di Liszt.

Rapsodia No. 5

La "Rapsodia Ungherese No. 5" è stata composta da Liszt nel 1854. Fa parte di una serie di quindici rapsodie ungheresi scritte dal compositore. Questa in particolare è spesso indicata come "Rapsodia Ungherese No. 5" o "Rapsodia Ungherese No. 5 in Mi minore".

La rapsodia (dal greco *rhapsodikós*, derivato di *rhapsoidós* 'colui che cuce il canto', composto da *rhàptein*, 'cucire' e *oidé*, 'canto') è una composizione musicale che solitamente ha una forma libera ed espressiva, spesso caratterizzata da una serie di variazioni ritmiche e melodiche. Le rapsodie sono spesso associate a stili musicali nazionali o etnici specifici e possono incorporare elementi folkloristici, danze, ritmi, melodie e motivi caratteristici di una determinata cultura o regione.

Diversi e tutti ricchi di fascino gli approcci interpretativi più prestigiosi al

grande musicista ungherese.

Ne cito qui quattro, fortemente differenti, corredando di link i primi due:

- **Roberto Szidon**

Ungherese, grande virtuoso, è legato alla tradizione di Siloti e Cziffra; di quest'ultimo, e di Liszt in persona, marca il lato zigano nell'esecuzione: capriccio, improvvisazione, ritmo libero, prassi tipicamente magiara informano di sé questa interpretazione che crediamo si arricchisse molto della sua resa dal vivo:

<https://www.youtube.com/watch?v=x8Fgu1i3X4A> : **Roberto Szidon**, registrazione del 1973, Deutsche Grammophon GmbH, Berlin.

- **Michele Campanella**

Sul versante tutt'affatto opposto si situa **Michele Campanella**, autore di un libro assai interessante: *Il mio Liszt*²⁵.

Dotatissimo pianista napoletano allievo di Vincenzo Vitale, Campanella - che ha inciso quasi tutto Liszt - razionalizza e rende ieratiche opere anche altamente spettacolari, come appunto le Rapsodie. Il suo approccio, appassionato e insieme platonico, intriso di acuto rigore tipicamente magnogreco, punta a una esecuzione purissima, altamente performativa, rispettosa del testo e, incredibilmente, contemplativa.

<https://www.youtube.com/watch?v=HItODhVWyM0&list=PLIo2MDvgvaf fBDHZturx9F3vllsmx4cl5&index=5> : **Michele Campanella**, registrazione del 1974, Universal International Music B.V.

²⁵ M. Campanella, *Il mio Liszt*, Bompiani, 10 marzo 2011.

- Claudio Arrau

Pupillo e ultimo studente di Martin Krause (se ne parlava all'inizio), a sua volta allievo di Liszt, Arrau compie con Liszt una operazione di sintesi e autoconoscenza insieme. Sintesi, certamente, perché ne suona e incide l'intera opera - e non solo: ne conosce (lo si accennava all'inizio) l'intera vita; ne legge e studia la corrispondenza; si tuffa nelle evoluzioni imprevedibili di questa personalità multiforme, che è al contempo *viveur* salottiero e uomo autenticamente religioso; nomade, dalla natura mercuriale e multiforme, e sistematico lettore di Dante, dei Vangeli, e profondo conoscitore di vite dei Santi. Arrau si mette sui suoi passi, rivoluzionando il suo approccio fisico allo strumento, e suscitando un'idea di *corpo interpretante* che gli consente persino di incanalare l'ansia e farla fluire durante l'esecuzione, trasformandola in forza espressiva. Ed ecco il versante dell'autoconoscenza: Arrau raccoglie difatti l'eredità onirica e mitologica di Liszt, e vi si immerge senza perdere mai in poesia e ispirazione, contemporaneamente esplorando se stesso e il proprio stesso mondo inconscio.

- Eileen Joyce

Discorso a parte merita la pianista Eileen Joyce. Si tratta, come dice Piero Rattalino nel suo *Da Clementi a Pollini*, di un unicum nella storia dell'interpretazione: nata in Australia da una famiglia di circensi, splendida e raffinata donna, fu una grandissima pianista. Trasferitasi a Londra, incise Liszt (una memorabile *Leggerezza*) e molto Chopin, dando prova di delicatezza e virtuosismo estremi.

CAPITOLO 4

RACHMANINOFF

Sergej Rachmaninoff fu grande estimatore di Mozart, ereditò da Chopin e Liszt l'arte del virtuosismo spingendone le possibilità espressive al limite dell'eseguibilità; grazie alle sue spiccate doti pianistiche riuscì a sviluppare ed enfatizzare il lirismo anticipato dai grandi compositori romantici²⁶.

Gli *Études-Tableaux* (eseguirò il n. 8 op. 33) formano un ciclo di 17 brani per pianoforte solo. Sono raggruppati in due numeri d'opera: 39 e 33. L'autore russo li compose lungo la direttrice dell'arte romantica di Chopin e di Liszt arricchita di ulteriore virtuosismo e di sfaccettature timbriche.

Prima di comporre questi pezzi, Rachmaninoff pensò di intitolarli *Préludes-Tableaux*, il che spiega in parte perché il primo taccuino op. 33 è più simile ai preludi op. 32 che nel secondo quaderno di "studi-dipinti".

Il concetto di *Etude-Tableaux* è unico: Rachmaninoff lo creò per questi pezzi ma non fu riutilizzato da altri compositori. I pezzi sono veri e propri quadri che possono evocare scene (un funerale) o storie (la favola di Cappuccetto Rosso). Al contrario di Debussy, che diede un titolo preciso ai suoi studi e ai suoi preludi, Rachmaninoff non rivelò mai ciò che lo ispirò per ogni brano: ritenne che la soluzione migliore fosse lasciare ai suoi ascoltatori ed interpreti libero sfogo alla loro immaginazione.

Tutto questo obbliga, in un certo senso, a "dipingere da soli ciò che ogni pezzo suggerisce".

Etude-Tableaux Op. 33 No. 8

Lo studio presenta la forma del Lied, ABA, e ricalca per questo motivo la forma danzata della canzone.

Alla prima battuta abbiamo un'anticipazione di quello che accompagnerà, per quasi tutto il brano, il motivo principale. Si tratta di un motivo ritmico, suddiviso in tre, dove si sviluppa il tema principale, legato e cantabile. Questo motivo in un secondo momento passa dalla mano destra alla mano

²⁶ S. Margarone, *La scuola russa tra Romanticismo e innovazione*, Casa Musicale Eco, 20 aprile 2017.

sinistra, con il continuo ed incessante accompagnamento della sinistra.

La seconda semifrase, sempre con un'anticipazione della sinistra, subisce una variazione rispetto alla prima semifrase: qui un arpeggio di sol minore tende a innalzarsi fino a ricollocarsi nella chiave di violino. Viene ripetuto lo stesso motivo, ma allo stesso tempo viene aggiunta una nota di volta inferiore, per poi procedere a moto contrario.

La sezione B riprende l'anticipazione utilizzata all'inizio e ripropone lo stesso tema, ma con variazione attraverso accordi. Il tema passa poi alla sinistra come una sorta di risposta per poi raggiungere una parte contrassegnata da un cromatismo discendente, dove viene ripercorso il tema a moto contrario discendente. Lo sviluppo rappresenta il culmine del brano, concluso dalla ripresa della seconda semifrase e dalla coda, terminante con una scala ascendente in sol minore: cita qui la Prima Ballata di Chopin, Op. 23, proposta nella stessa tonalità.

CONCLUSIONE

passando per il Talmud e l'eredità interpretativa ebraica.

Lo spirito ebraico informa di sé molti aspetti dell'interpretazione: è ebraica l'idea del dibattito vivo e perenne, ove la *mia* e la *tua* interpretazione - purché sostenute da seria devozione e un certo grado di ortodossia - non solo siano tollerate entrambe, ma dispongano lo spirito a riceverne altre, sempre vive, nella storia. E' ebraica una singolare tensione, assai feconda, tra autorità religiosa e misticismo, ovvero tra ortodossia rabbinica e iniziativa del singolo, lettura eterodossa, vicenda interpretativa al limite dell'eresia. E' sempre ebraica l'idea della interpretazione come necessario *tradimento* del testo, e contemporaneamente come sua viva *Rivelazione*. E' ebraica, ancora, l'idea mistica di interpretazione come *tiqqun*, ovvero come restaurazione, incollamento, avvicinamento, *cucitura* di cielo e terra, ovvero di *cocci di vasi* (si tratta di concetti altamente mistici) che altrimenti - senza la forza del racconto e della interpretazione - giacerebbero separati, dispersi ed esposti all'oblio. E sarebbe impensabile una interpretazione *musicale* senza il suo background ebraico, oltre che greco.

Questa storiella talmudica, per la verità del massimo interesse e della più grande importanza haggadica e mistica, racconta qualche cosa che ci interessa moltissimo, proprio nella qualità di interpreti musicali:

“Rav Yehudah ha detto a nome di Rav: Quando Mosè salì in alto trovò il Santo Benedetto Egli sia che era occupato ad apporre corone sopra le lettere. Mosè disse: «Sovrano dell'Universo! Per quale motivo fa questo la tua mano?» Egli rispose: «Sorgerà un uomo, tra molte generazioni, di nome Akiva ben Yosef, che esporrà moltitudini di leggi per ciascuno di questi segni». Mosè disse: «Sovrano dell'Universo! Mostramelo!» [...] Mosè andò a sedersi all'ottava fila [nella scuola di Rabbi Akiva], ma non riuscì a comprendere ciò che veniva insegnato. La sua forza venne meno nel momento in cui Akiva giunse a una certa spiegazione. Gli studenti chiesero: «Maestro, da dove hai tratto ciò?» Akiva rispose: «È una legge data a Mosè sul Sinai». La mente di Mosè si calmò.”²⁷

Oltre ad apprezzare la lungimiranza davvero profetica dei maestri talmudisti – ben lontani dal bacchettare Rabbi Aqiva per il suo *dire* le parole di Mosé in modo tale da non esser più compreso dallo stesso Mosé, ma anzi disposti a salutare tale discrepanza come *vita stessa della interpretazione perenne*, che muta a seconda dei contesti pur restando fedele alla lettera - siamo portati subito a osservare che quanto essi dicono è vero anche per noi musicisti, no?

²⁷ <https://sguardoasion.com/2015/05/17/lorigine-della-torah-orale/>

In ambito musicale non ci accontentiamo di una fedeltà vuota alla mera lettera - anche se correttezza e coscienza filologica devono, eccome, informare di sé la nostra preparazione. Sappiamo che i tempi cambiano, e le condizioni di ricezione pure: e l'esigenza che la musica *parli* rimane, e la magia sta nella capacità di suscitare sempre nuovi significati a ogni esecuzione, diretta ai contesti più diversi.

È ciò che spero di fare durante questo breve concerto che chiude il mio corso di Studi.

Certo, nel Talmud²⁸ si parla di qualche cosa di profondamente mistico, anzi di santo; e noi non facciamo che arte musicale, e non bisogna mischiare ciò che è più alto con il profano.

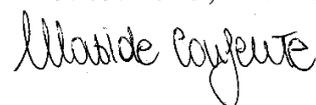
Però la musica contiene per natura - ci capita tante volte di intuirlo - qualche aspetto che trascende l'umano, e forse proprio da qui nasce il nostro imprescindibile anelito alla esecuzione perfetta, il nostro bisogno di rendere giusto omaggio, con la nostra *resa* sonora, a qualche cosa che ci oltrepassa. Eppure, se è vero che l'interprete, agendo come tale, unisce cieli e terra, se è vero che è suo compito cucire dimensioni dell'essere e dar senso a passato e futuro, allora il paragone ci è concesso.

Ecco, spero di farmi tramite, come meglio posso, di questi grandi capolavori e di interpretare il tutto unendo lo sfondo culturale che caratterizza ogni brano e la mia personalità.

Auguro buon ascolto e ringrazio,

Matilde Confente

29/09/2023, Trento



²⁸ Talmud (Menakhot 29b) -

DEDICHE E RINGRAZIAMENTI

Un sentito e sincero ringraziamento va alla mia Professoressa di Pianoforte Margherita Anselmi.

Un solo grazie non basterebbe, e di sicuro nessuna parola renderebbe giustizia al suo supporto, alla dedizione e all'affetto ricevuto in questi anni. Lei mi ha fatta (ri)innamorare di uno strumento tanto complesso quanto affascinante come quello del pianoforte ed ha fatto emergere i miei "punti forti", valorizzandoli. Mi ha trasmesso la passione che prova verso il sapere, verso la vita e soprattutto mi ha fatta ricredere sul magnifico rapporto che può instaurarsi tra insegnante e allievo. Mi ha cresciuta non solo musicalmente ma anche umanamente e mi ha sempre sostenuta in questo doppio percorso di studi, Conservatorio ed Università: è soprattutto grazie a Lei che ho preso coraggio nell'affrontare tutto questo e non lo dimenticherò mai. La considero un esempio e un riferimento importantissimo nella mia vita: sento, e spero, che questo legame durerà per sempre. Avrei moltissimi progetti in mente, e spero tanto che ne vorrà far parte.

Un grazie speciale lo vorrei dedicare al Prof. Consoli e la Prof. Di Paolo: il vostro aiuto è stato fondamentale per raggiungere questo bellissimo traguardo.

Vorrei ringraziare i miei genitori, Marisa e Luigino, che mi hanno sempre aiutata in tutto e per tutto. Riconoscerò per sempre i sacrifici e il tempo che mi avete dedicato per crescermi, educarmi e soprattutto, amarmi. Non dimenticherò mai tutto questo.

Ad Azzurra, mia sorella, che è sempre stata presente in ogni mia fase della vita. Ti voglio un bene immaginabile, e potrai sempre contare su di me.

A Gregorio, che nonostante i miei numerosi impegni e la mia (iper)attività mi è sempre stato accanto. Sei il migliore compagno di vita che potessi trovare.

A tutti miei amici e compagni di studi: Rachele, Sara, Gloria, Serena, Francesca, Camilla, Anita, Chiara, Anna, Lucia, Martina, Tommaso, Francesco, Federico, Simone, Eduardo, Tiziano, Pietro, Corinna e Lucia. Mi avete sempre aiutata e supportata in tutto: dagli appunti, agli accompagnamenti, ai consigli musicali, alle sclerate pre-esame. Vi voglio davvero un mondo di bene.

Infine, vorrei ringraziare tutta la segreteria e il personale del Conservatorio di Trento che, con un sorriso, una parola (e soprattutto col sopportare le mie dimenticanze burocratiche), hanno contribuito a rendere questo percorso indimenticabile.

Mi sento così fortunata ed amata. E questo è soprattutto merito vostro.