



CHOPIN

14 VALSES
FANTASIE op. 49

FABIO GRASSO, PIANO

Presentazione generale

Sarebbe fuorviante considerare i Valzer di Chopin solo come espressione del volto spensierato dell'autore, legato alle frequentazioni dell'ambiente mondano parigino. La componente "frivola", oggettivamente limitata a parti dei Valzer brillanti, è sempre così deliziosamente temperata dal raffinatissimo gusto musicale, da risultare a tratti perfino irridente, dall'alto della propria superiorità, nelle sue fugaci allusioni al Valzer viennese. In effetti i 9 (sui 14 canonici) Valzer in modo maggiore sono pervasi di luce gioiosa, come sereni momenti di respiro rispetto al senso di tragico annichimento di tanti capolavori chopiniani; ma la sapienza compositiva dell'elegantissima scrittura esclude categoricamente qualsiasi idea di disimpegno nell'approccio creativo. Soprattutto, in ognuno di essi vi è almeno un punto culminante espressivo, una sezione o una frase, ma anche, prodigiosamente, una sola modulazione repentina, una sola armonia inattesa, un semplice ritenuto o rubato, un istante, in cui pure si fanno balenare profondi orizzonti interiori. Orizzonti che appaiono ben più evidenti nei 5 Valzer in tonalità minori, la cui elegiaca mestizia, parzialmente dissipata dalla dolcezza degli episodi centrali in maggiore, si accende talora di colori più vivamente drammatici, ma sempre contenuti da un senso della misura perfettamente confacente al carattere e alle dimensioni di questa forma musicale. Fra essi merita una menzione particolare il Valzer op. 64 n. 2, per la sua capacità di riprodurre in miniatura il dualismo fra le tenebre del Do diesis minore (così si connota stabilmente questa tonalità in forza del magistero beethoveniano della Sonata op. 27 n. 2) e l'implorante contemplatività del Re bemolle maggiore, proprio come nei Notturmi op. 27 o nell'Improviso Fantasia op. 66.

Tutti i Valzer hanno una struttura riconducibile allo schema A-B-A, con parecchi tipi di varianti. Unitamente all'azione dei ritornelli, questo genera una notevole quantità di frasi ripetute; ma la ricchezza dell'invenzione è tale

da consentire, ad ogni ripetizione, la sottolineatura di dettagli armonici, timbrici e dinamici diversi. Il perseguimento sistematico di questo scopo, attuato con rigore scientifico, è la caratteristica principale di questa incisione, che a tal fine si avvale anche, in due ritornelli dei Valzer op. 69 n. 1 e 70 n. 2, di interessanti alternative testuali usate in esecuzioni storiche come quella di Arthur Rubinstein.

Come avviene in altre registrazioni, i numeri d'opera con 2 e 3 Valzer collegati in una concezione fortemente unitaria sono stati unificati in una traccia singola, in modo da poter essere ascoltati senza soluzione di continuità. Risulta così più facile apprezzare, ad esempio, come i numeri 2 delle op. 64 e 70 smorzino all'improvviso la giovialità prorompente dei numeri 1, per poi sciogliere i loro volti melanconici nei delicati e confortanti sorrisi dei numeri 3. Uno dei motivi per cui, a completamento di questo primo album chopiniano, è stata scelta la Fantasia op. 49 è, per così dire, la sua specularità concettuale rispetto ai Valzer in tonalità maggiori. Se essi sono piccoli universi sorridenti, velati da fuggevoli ombre interroganti, la Fantasia si presenta come affresco a tinte oscure nel tragico Fa minore della Quarta Ballata, ma già da subito venato di sfumature schiarenti, che divengono poi, lungo il percorso parasonatistico del brano, fiammate liriche ed eroiche tenacemente opposte alle pulsioni distruttive. Il clima di profondo raccoglimento del rarefatto corale centrale viene splendidamente richiamato dalla coda, che a differenza del nerissimo precipitante vortice finale della 4a Ballata, suggella il brano in La bemolle maggiore (confermandone una natura bitonale che ricorda la coesistenza di Fa maggiore e La minore nella Seconda Ballata) con una lunga volata, ascendente e luminosissima.

Fabio Grasso - www.fabiograsso.eu

Link al video correlato: www.rosenfinger.com - sezione cd / album

Un'interpretazione analitica della Fantasia op. 49

Proponiamo molto concisamente un'interpretazione formale della Fantasia op. 49, concentrando l'attenzione su aspetti specifici che ne evidenzino le diverse possibilità di lettura. Cominciamo col segnalare alcune affinità con altri lavori, per capire come l'op. 49 si inserisce nel percorso creativo che li include.

Dei rapporti con le Ballate n. 2 e 4 abbiamo già fatto cenno nella presentazione generale. Un altro legame da rimarcare è la duplice relazione con la Sonata op. 35. In entrambi i brani la Marcia svolge una funzione fondamentale, sia pure con esiti differenti: nella Sonata la Marcia funebre arriva a metà dell'opera, come a oscurare improvvisamente la fioca luce della sognante reminiscenza finale dello Scherzo, col suo incedere cupo ed inesorabile verso la nichilistica disgregazione del 4o tempo; nella Fantasia l'iniziale colore funereo della Marcia introduttiva viene poi trasfigurato, come vedremo, nei due trionfanti episodi che suggellano i segmenti formali principali. Notiamo inoltre che, qui come nel primo tempo dell'op. 35, vi è un rapporto temporale 1 a 2 ("doppio movimento") fra la sezione introduttiva e quanto segue; certo nell'op. 49 vi è lo spazio per un passaggio graduale da una velocità all'altra, cosa che la lapidaria introduzione della Sonata non può consentire. Proprio questa fase di accelerazione si apre con un elemento motivico cui Chopin affida un ruolo di rilievo anche in altre importanti opere (b. 43, 02'39"):



Es. 1

Facile cogliere la sostanziale identità motivica che lo lega alla salita dell'inizio della Polonaise Fantaisie op. 61 e allo spunto melodico più fortemente connotato della sezione centrale dell'Adagio della Sonata op. 58:

Allegro maestoso.

Es. 2 op. 61

op. 58

Va poi menzionato in quest'ottica, pur con parentele motiviche molto più blande, il Notturmo op. 55 n. 1, anch'esso in Fa minore, anch'esso con un andamento iniziale da marcia lenta, anch'esso movimentato da figurazioni in terzine.

Non può infine sfuggire che le due autentiche oasi contemplative poste nel cuore della Fantasia e della Polonaise Fantaisie sono entrambe costruite su un tema in stile di corale in Si maggiore, tonalità che, nella concezione romantica dell'affinità di terza, grazie alle equivalenze enarmoniche non è affatto lontana da La bem. magg., tono dell'op. 61 e, come già detto, "co-tonalità" della Fantasia.

op. 49 Lento sostenuto.

b.199

Es. 3 07'50"

op. 61 Più lento.

pp

L'op. 49 è forse il lavoro chopiniano col più ricco intreccio di idee compositive provenienti da esperienze precedenti e destinate a future rivisitazioni. Essa non tradisce il ruolo di laboratorio neppure sul piano formale, ponendosi nel novero di quelle Fantasie che sperimentano reinterpretazioni della forma-sonata (si pensi al primo tempo dell'op. 17 di Schumann) e trovando una soluzione del tutto inedita.

I due grandi archi strutturali portanti, che vanno rispettivamente da b. 68 (03'42") a b. 142 (05'48") e da b. 235 (09'54") a b. 309 (12'05"). hanno di fatto tutti i requisiti di un'Esposizione (E) e di una Ripresa (R) di forma-sonata. Il primo tema (1T) è un organismo bifronte, costituito da un segmento in minore (1T- in Fa min. a b. 68,

03'42") e uno in maggiore (1T+ in La bem. magg. a b. 77, 03'56"). La serie di modulazioni che da qui prende avvio può essere vista come transizione (TR) al 2o nucleo tematico - comprendiamo l'opinabilità di questa asserzione, data la rilevanza di alcuni spunti tematici di questa sezione; non avendo qui spazio per argomentare in dettaglio, opponiamo alle possibili obiezioni l'inequivocabilità di una relazione tonale: per l'appunto, la prima idea di detto 2o nucleo tematico (2T/1 b. 109, 04'56") segna il definitivo approdo a Mi bem. magg., dominante di 1T+. Può darsi che essa non generi l'impressione di una contrapposizione polare al 1o tema, come può accadere (ma non sempre accade) nella forma-sonata; d'altra parte qui la polarità è già insita nel primo tema stesso. Sembra piuttosto un punto di arrivo eroicamente raggiunto, attraverso un faticoso percorso di elevazione dal primo tema, e vigorosamente affermato. Ad ulteriore sottolineatura di questo slancio l'episodio in tempo mosso di marcia che fa da seconda idea del nucleo (2T/2 b. 127, 05'26") si innesta qui come versione "positiva" della Marcia iniziale, come testimonia chiaramente la condivisione della 4a discendente d'apertura:

Tempo di marcia.

The image shows a musical score for a march. It consists of two staves: a treble clef staff on the left and a bass clef staff on the right. The title above the staves is "Tempo di marcia." The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The right hand (treble clef) plays a descending melodic line with eighth and sixteenth notes, starting on a G4 and moving down to a B3. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The piece ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

Es. 4

Due considerazioni si impongono a proposito della Ripresa. In primo luogo osserviamo che essa è costruita a partire dalla sottodominante - il primo tema bifronte appare qui in Si bem. min. e Re bem. maggiore. Si tratta di un espediente talora utilizzato da Mozart e Schubert, che consente di ripetere l'iter modulante dell'Esposizione senza variazione alcuna, dato che il tragitto I-V diventa IV-I (il che peraltro non impedisce a Mozart e Schubert di variare ugualmente, in modo non funzionale). Chopin lascia quasi inalterato il blocco E, limitandosi, oltre che a trasporlo una 5a sotto, ad apportarvi microvariazioni apparentemente trascurabili, ma in realtà di tale finezza da meritare un paio di menzioni.

Se sul 1o quarto di b. 83 (04'08", sez. **E**) troviamo una semplice triade di Mi bem. magg., nel corrispettivo punto di **R** (b. 250, 10'24") l'armonia è arricchita da una 7a di dominante:

Es. 5

Nella successione accordale che prelude agli episodi 2T/2, in **E** (b. 124 (05'22")) incontriamo una 6a eccedente, in **R** (b. 291 (11'38")) una 7a diminuita:

Es. 6

Entrambe le modifiche incidono su passaggi finali di frase che creano aspettativa per la frase che seguirà, e sono pertanto volte a dare un senso di maggior tensione, quasi di impaziente catalizzazione del processo armonico in corso. Che l'aggiunta di una 7a di dominante in una concatenazione di dominanti produca questo effetto è facilmente intuibile; più sottilmente, la soppressione della 6a eccedente e del cromatismo che implica riduce sì la pregnanza del colore armonico (l'etimologia di "cromatismo" si rivela qui illuminante), ma proprio per questo rende più scorrevole ed incalzante il flusso delle armonie verso la meta.

Fin qui gli aspetti sonatistici. Ciò che invece allontana la Fantasia dalla forma-sonata è anzitutto l'assenza di uno Sviluppo. Le sezioni interposte fra **E** e **R** non presentano traccia di elaborazione tematico-motivica; ci è dato al contrario di riscontrare fra esse una riesposizione parziale (e', b. 155, 06'08") con 1T' in Do min. 1T'+ in Sol bem. magg. (quindi separati da un intervallo di estensione raddoppiata), con TR' ridotta e senza 2T. Spicca poi l'episodio corale C di cui si è detto all'es. 3,

ben isolato, e riecheggiato solo dalla Coda **C1** (b. 320, 12'21"). Altro fattore decisamente antisonatistico è la costante reiterazione, sia pure variata, dell'episodio caratterizzato dal motivo dell'es. 1, vero e proprio segmento connettivo (**X**), immaneabile cuscinetto fra una sezione e l'altra. Il seguente schema sinottico

	I	b.1 00.00
	X1	b.43 03.39
E	A	1T- b.68 03.42 1T+ b.77 03.56 TR b.85 04.13
	B	2T/1 b.109 04.56 2T/2 b.127 05.26
	X2	b.143 05.48
e'	A'	1T-' b.155 06.08 1T+' b.164 06.26 TR' b.172 06.43
	X3	b.180 06.58
	C	b.199 07.50
	X4	b.223 09.34
R	A	1T- b.235 09.54 1T+ b.244 10.11 TR b.252 10.28
	B	2T/1 b.276 11.12 2T/2 b.294 11.42
	X5	b.310 12.05
	C1	b.320 12.21
	X6	b. 322 13.17

suggerisce dunque svariati tentativi di definizione per questa struttura indefinibile: una forma-sonata con introduzione e coda, priva di Sviluppo e insolitamente interpolata; oppure un Rondò-Sonata (ABACABA) con introduzione, modificato in

$$I(X)-AB1(X)-A'(X)-C(X)-AB2(X)-C(X)'$$

dove **B1** e **B2**, rispettivamente alla dominante e alla tonica, svolgono regolarmente la funzione del secondo tema di forma-sonata, e ogni sezione ha **X** come appendice; oppure ancora, rovesciando provocatoriamente la prospettiva, un'Introduzione e Rondò con **X** come refrain. Quel che è certo è che la geniale, originalissima ibridazione tra forma-sonata e rondò attuata in questo pezzo è il risultato del più impegnato sforzo di mediazione mai compiuto da Chopin fra i modelli del pensiero compositivo dominante europeo e le personalissime sperimentazioni condotte dall'autore lungo l'intero corso della sua vita.

The Rosenfinger Collection



rosenfinger - 003
www.rosenfinger.com

Frédéric Chopin (1810 - 1849) 14 Valses, Fantaisie op. 49

- 1 Valse op. 18 Es-dur
- 2 Valse op. 34 n. 1 As-dur
- 3 Valse op. 34 n. 2 a-moll
- 4 Valse op. 34 n. 3 F-dur
- 5 Valse op. 42 As-dur
- 6 Valses op. 64 n. 1 Des-dur n. 2 cis-moll n. 3 As dur
- 7 Valses op. 69 n. 1 As-dur n. 2 h-moll
- 8 Valses op. 70 n. 1 Ges-dur n. 2 f-moll n. 3 Des-dur
- 9 Valse posth. n. 14 e-moll
- 10 Fantaisie op. 49 f-moll

Fabio Grasso, piano

L'album non è in commercio su supporto fisico CD. Un limitato numero di esemplari in questo formato è riservato ai soci dell'Associazione Culturale Rosenfinger. Si ringrazia Carlo Alberto Menon per la consulenza tecnica.

Digital Album
downloadable
at



and
other stores

03-2014