

Analisi

F. CHOPIN

Prélude n.4 op. 28

Andrea Parissi

INTRODUZIONE

La forma del preludio con Chopin viene acquisendo una nuova autonomia a differenza di altri autori in cui la forma mantiene ancora quel carattere strumentale di introduzione a un genere musicale diverso (è il caso di Mendelssohn, di Liszt, di Franck, con l'obiettivo principale di preparare la fuga).

I ventiquattro preludi del compositore polacco ne costituiscono la prima vera e insuperata prova, con l'ulteriore novità della raccolta su uno schema tonale preciso. L'esempio chopiniano, ispirato ai preludi del *Clavicembalo ben temperato* di J. S. Bach, al di là del suo eccezionale valore intrinseco, aprirà la strada all'analoga composizione di Debussy come ai lavori, spesso molto significativi, da Rachmaninov a Skrjabin.

Pubblicati nel 1839 da Catelin con dedica a Pleyel, che aveva acquistato il manoscritto, e da Breitkopf con dedica a Kessler, furono scritti probabilmente prima del viaggio a Majorca nel 1838.

Essi costituiscono un caso unico, dentro la straordinaria produzione pianistica di Chopin, per concentrazione, immediatezza, soluzioni armoniche innovative, allontanamento da regole formali e da consuetudini, concedendo pochissimo alla fioritura, al pianismo esteriore, anche quando la scrittura diventa ostica, difficile, spesso assai vicina al carattere serrato dello Studio.

Raggruppati sotto il numero d'opera 28, questi ventiquattro brevi brani (con una durata che varia dai 30 secondi ad un massimo di 5 minuti) sono scritti ognuno in una tonalità diversa seguendo il cosiddetto circolo delle quinte: ogni preludio in tonalità maggiore è seguito da un preludio nella sua tonalità relativa minore e le tonalità sono a distanza di quinta l'una dall'altra.

Il Preludio n.4 in mi minore (Largo) è uno dei più noti e più belli, per l'accurato patetismo della linea melodica, sorretta da un continuo movimento accordale in una quadratura formale perfetta. Esso fu eseguito, insieme con il n.6 in si minore (Assai lento) durante i funerali di Chopin il 30 ottobre 1839, nella chiesa di Santa Maria Maddalena a Parigi.

ANALISI SCHENKERIANA

Il grafico schenkeriano del brano è articolato in cinque livelli: tra i due livelli estremi, quello esterno o di superficie (*Vordergrund*) e quello profondo (*Ursatz*), si interpongono tre livelli medi. Per tutta la durata della composizione è evidente la separazione delle funzioni tra mano destra e sinistra, a questa è infatti affidata la parte accordale di accompagnamento alla linea del canto eseguita dalla prima.

Il grafico del livello esterno conserva quasi tutte le note della partitura originale, con la loro rispettiva durata e suddivisione in misure. Le semplificazioni essenziali consistono nell'eliminazione degli abbellimenti e nel raggruppamento degli accordi ribattuti alla mano sinistra, appartenenti alla stessa armonia, inoltre tale grafico presenta già un livello di interpretazione, definito dalla diversa dimensione delle note della mano destra, dove le più

grandi rappresentano quelle di maggiore importanza armonica. Alle misure 16 e 17 viene anche indicato lo spostamento nel registro acuto (*Höherlegung*) di entrambe le mani in momenti diversi, che successivamente (m. 18) torneranno nell'ambito del registro obbligato (*Obligate lage*).

Nel terzo (inferiore) livello medio si evidenzia la struttura formale del brano, diviso, attraverso il segno del *Tailer*, in due fasi di lunghezza pressoché uguale (la prima di 12 misure, la seconda di 13), impianto che palesa il chiaro progetto di simmetria del brano. Tale livello prevede inoltre l'eliminazione delle figure di valore delle note, ridotte alla loro semplice altezza e rappresentate graficamente in base alla loro importanza, per mezzo di un'appropriata simbologia grafica.

La serie di accordi affidati alla mano sinistra (mm. 1-12) prende avvio dal primo rivolto della triade di tonica, in relazione di decima tra la linea superiore e il basso (*Oberdezimen*). Tuttavia, data la presenza della fondamentale come parte interna, possiamo considerare un mi_2 al basso come "nota implicita" di tale primo accordo di tonica. La sequenza di accordi procede per moto discendente fino ad arrivare, alla conclusione della prima parte del brano, sull'accordo di dominante, attraverso due successioni lineari consecutive: trattasi di una terza lineare (*Terzzug*) sol_2-mi_2 , e di una quarta lineare (*Quartzug*) mi_2-si_1 . È importante precisare che la sequenza di accordi ribattuti non deve essere considerata una semplice successione di armonie: essa costituisce infatti una vera e propria struttura contrappuntistica a tre parti, dove gli aggregati verticali non sono altro che il prodotto di una serie di procedimenti lineari discendenti, per lo più cromatici.

Alla mano destra è affidata la semplice voce del canto. Il brano si apre con l'intervallo d'ottava superiore del si_2 che anticipa il si_3 : tale ripetizione costituisce da subito il primo indizio per affermare l'importanza di tale nota come grado strutturale iniziale dell'*Umlinie*. Dal si_3 , quinto grado strutturale prolungato con ripetute note di volta superiori, si scende attraverso una nota di passaggio cromatica al la_3 (quarto grado strutturale) di misura 5, il quale prosegue fino a misura 9, elaborato da tre note di volta superiori, una nota di volta cromatica inferiore e con la proiezione orizzontale dei suoni dell'accordo del IV grado a misura 9. La prima parte del brano si conclude sul secondo grado strutturale $fa\#_3$ (mm. 10-12), arricchito con due salti consonanti verso il la_3 (settima dell'accordo di dominante) e infine con l'arpeggio (*Brechung*) dello stesso accordo, con l'aggiunta del do_3 come appoggiatura discendente.

La seconda parte del brano (mm. 13-25) presenta una costruzione armonica meno contrappuntistica rispetto alla precedente e prevale una ragione verticale anziché orizzontale. La breve ripresa delle battute iniziali (mm. 13-15), anche se con una leggera modifica all'armonizzazione, conferma il si_3 come quinto grado strutturale. A misura 16 la linea melodica è stata trasposta al suo registro obbligato, per cui il si_3 scende al sol_3 , settima della quadriade sul quarto grado alterato, attraverso il $la\#_3$ fondamentale di tale quadriade. Il salto di settima diminuita ascendente che caratterizzava questo passaggio tuttavia suggerisce che questo sol_3 abbia un'importanza non trascurabile, tale da poter essere definito come terzo grado strutturale. Inoltre, la misura successiva,

caratterizzata da una leggera cadenza imperfetta, non è altro che un prolungamento del suddetto suono, essendo questo riproposto alla fine di misura 17. Queste due battute hanno la funzione di variare l'andamento del brano, modificando anche il registro (come si può osservare nel livello precedente), per tornare infine alla sottodominante con l'accordo di nona sul secondo grado, reso alla mano destra attraverso l'arpeggio (*Brechung*), ricondurre al registro obbligato e riproporre il $fa\#_3$ (m. 18) sulla dominante – il quale costituisce il secondo grado strutturale sorretto dal si_1 al basso, prolungato fino all'ultimo accordo di dominante che risolverà finalmente in cadenza perfetta sulla tonica. Al canto il $fa\#_3$ viene prolungato fino a misura 20 e arricchito attraverso i già visti salti consonanti di terza per poi scendere al mi_3 (primo grado strutturale) di misura 21, prolungato con note di volta fino alla fine del brano.

Nel secondo livello medio il materiale musicale viene ridotto mostrando solo quei suoni strutturalmente e armonicamente importanti, inoltre vengono verticalizzati tutti gli accordi armonicamente rilevanti che sono stati resi orizzontalmente nella partitura originale. Importante evidenziare che il movimento cromatico discendente che caratterizza la mano sinistra rimane, tuttavia sintetizzato nelle sole due voci esterne. Si può notare che la linea fondamentale del basso (*Brassbrechung*) nella prima parte procede dalla tonica alla dominante, passando per il quarto grado, mentre l'*Uralinie* scende dal quinto grado strutturale al quarto, per poi arrivare al secondo senza passare per il terzo. Anche nella seconda parte viene mantenuto il breve andamento cromatico discendente alla mano sinistra, che riprende l'inizio del brano per arrivare ai due accordi con funzione di sottodominante tendenti all'armonia di dominante, per poi tornare alla tonica nella cadenza finale. L'*Uralinie* inizia sul quinto grado strutturale per poi scendere al terzo (senza passare per il quarto) e quindi al secondo per finire sul primo nella misura conclusiva.

Il primo livello medio mostra un'ulteriore riduzione, mettendo in evidenza le due strutture fondamentali delle due sezioni del brano (il *Brassbrechung*, comprendente ancora le armonie di sottodominante, e l'*Uralinie*).

Il livello profondo presenta finalmente l'*Ursatz* dell'intero brano come sintesi delle strutture fondamentali delle sue due sezioni formali: essa si definisce di secondo tipo in quanto ha inizio sul quinto grado strutturale.

F. Chopin - Prelude n.4 op.28

The image displays a detailed musical score for F. Chopin's Prelude n.4 op.28, organized into five horizontal levels (livello).

- livello profondo:** Shows the lowest register of the piano, with notes marked with a ^5 and ^4.
- livello medio I:** The first middle register, featuring notes marked with ^5, ^4, and ^2.
- livello medio II:** The second middle register, with notes marked with ^5, ^4, and ^2. It includes chordal structures labeled I, IV, and V.
- livello medio III:** The third middle register, containing melodic lines with ornaments (nv) and chromatic ornaments (np crom.). It features intervals labeled Terzzug and Quartzug, and chordal structures I, IV⁶, I⁴, and V⁷ Unterbrechung.
- livello estemo:** The highest register, showing the main melodic line with ornaments and a triplet. It includes a box containing the number 5 and another box containing 10.

At the bottom of the score, the tempo is marked **Largo** and the dynamics are **p** *espressivo*. The score concludes with a triplet of notes.

Musical notation system 1: Treble and Bass clefs. Treble clef has a triplet of eighth notes (marked with a ^3) and a quarter note (marked with a ^2). Bass clef has a quarter note (marked with a ^1).

Musical notation system 2: Treble and Bass clefs. Treble clef has a triplet of eighth notes (marked with a ^3) and a quarter note (marked with a ^2). Bass clef has a quarter note (marked with a ^1). Chord symbols: I, IV³, II⁴, I⁶, V, I.

Musical notation system 3: Treble and Bass clefs. Treble clef has a triplet of eighth notes (marked with a ^3) and a quarter note (marked with a ^2). Bass clef has a quarter note (marked with a ^1). Chord symbols: I, IV³, II⁴, I⁶, V, I.

Musical notation system 4: Treble and Bass clefs. Treble clef has a melodic line with notes marked *nv* and *Deckton*. Bass clef has a complex accompaniment. Chord symbols: I, IV³, II⁴, V⁹, I⁶, IV, II⁴, I⁶, V⁸, VII, VI, IV⁶, I⁶, V, I.

Musical notation system 5: Treble and Bass clefs. Treble clef has a melodic line with notes marked *Höherlegung*. Bass clef has a complex accompaniment. Measure numbers 15, 20, and 25 are indicated in boxes.

Musical notation system 6: Treble and Bass clefs. Treble clef has a melodic line with notes marked *stretto*, *f*, *dim.*, *p*, and *smorz.*. Bass clef has a complex accompaniment. Measure numbers 15, 20, and 25 are indicated in boxes. Performance markings include *pp* and *smorz.*