

Carla Rebor, ^{*1} Francesco Parrino, ^{**2}^{*}Conservatorio di Musica di Parma, Italia^{**}Conservatorio di Musica di Genova, Italia¹carla.rebor@conservatorio.pr.it, ²francesco.parrino@consopaganini.it

Il Capriccio VI di Niccolò Paganini: percorsi analitici attorno al problema performativo

ABSTRACT

Background

Negli ultimi decenni la ricerca analitica in prospettiva interpretativa è progressivamente diventata un settore di grande interesse, ampliandosi e sviluppandosi in maniera specifica lungo varie ma interdipendenti direttrici. Se da un lato le discipline analitiche affinano sempre più gli strumenti per poter comprendere il fenomeno esecutivo, d'altro canto il mondo dell'esecuzione musicale si apre ed abbraccia numerose istanze analitiche. Un recente e significativo contributo a questa area di studio è il progetto di ricerca nazionale *Interpretazione e Analisi* del GATM (Gruppo di Analisi e Teoria Musicale). Nato nell'ambito di tale iniziativa e sotto l'egida del Dipartimento di Ricerca del Conservatorio di Genova, questo studio ha dato luogo a un "work in progress", simile a un moderno "carteggio" in grado di svelare la natura del dialogo tra analista ed esecutore evidenziando le tappe, gli sviluppi e gli obiettivi raggiunti.

Obiettivi e corpus

La presente ricerca ha come scopo quello di sviluppare, in questo ambito interdisciplinare tra analisi e interpretazione, un approccio empirico al fine di approfondire le interdipendenze che possono esserci tra rilevamenti analitici e pratiche performative.

La composizione scelta come oggetto di studio e di discussione è il Capriccio op. 1, n. 6 di Paganini.

Metodologia

In attinenza al protocollo del GATM, l'avvio dello studio ha richiesto un report sul background dei due autori in rapporto a competenze, conoscenze e studi pregressi. L'analista ha poi redatto una prima analisi del Capriccio e l'interprete ne ha registrato un'esecuzione.

Nella prima analisi, la metodologia scelta è stata volutamente vincolata alla natura della ricerca e alla sua efficacia in rapporto al confronto successivo con l'interprete.

La ricerca dei fondamenti di un'intuizione informata (Rink 2007) si è sviluppata attraverso: (1) l'identificazione dell'articolazione formale e del piano armonico (Es. Sezione A, Fig. 1), (2) il senso della forma-come-processo e (3) il profilo melodico rilevato in perni e imitazioni e nel "filo" nascosto (Melis, Paganone 2008). Gli altri approcci analitici sono stati considerati come ipoteticamente d'interesse secondario per l'interprete (ipotesi confermata nel confronto): (1) l'analisi motivica schoenbergiana, (2) la riduzione in partitura analitica e (3) "Disegnare una partitura?" (esperimento grafico da Kandinsky).

Battute (ampiezza della sezione)	1-18			
Sezioni	A			
Sottosezioni o frasi	A1	A2		
Battute (riferite alle sottosezioni)	1-9	10-18		
Contenuto tematico e funzione	Tema a (proposta)	Tema a (risposta)	Sviluppo tema a	Coda
Battute (riferite al contenuto tematico)	1-4	5-9	10-15	16-18
Tonalità (passaggi principali)	sol m	sol m - Fa M - Sib M	Sib M	Sib M - sol m
Caratteristiche armoniche peculiari	minore armonico doppia dominante			

Fig. 1 Schema formale e piano armonico sezione A.

Nella prima registrazione, pur nella consapevolezza della situazione sperimentale di ricerca e del particolare fruitore (l'analista), lo studio e la preparazione dell'interpretazione non hanno presentato sostanziali differenze rispetto alle consuete procedure di approfondimento di un lavoro, essendo questo Capriccio nel repertorio dello strumentista. L'unica differenza riscontrabile è che, a una tradizionale perlustrazione motivica, armonica e formale del brano, ha fatto seguito una più accentuata attività di comparazione con altri lavori di Paganini e una più intensa lettura di alcuni fonti musicologiche secondarie. È anche avvenuto un lavoro di trasferimento analogico in ambito narrativo, influenzato dall'approccio didattico-interpretativo di Cortot (2005) quanto da quello ermeneutico di musicologi come Jander (1985) e Monnelle (2006).

Successivamente, i due specialisti si sono scambiati i materiali e hanno avviato il confronto.

Analisi e interpretazione hanno trovato immediato accordo sulla pregnanza della figura del tremolo, l'evidenza della polifonia a tre voci e la modernità della scrittura bianca/nera dell'autografo (Fig. 3). Il problema della definizione della forma ha confermato le due possibili vie: sonata antica o lied a seconda dell'interpretazione della sezione centrale (sviluppo o contrasto) in rapporto al mono o bitematismo della prima parte (Fig. 1).

Il carteggio ha evidenziato alcuni passaggi di particolare interesse analitico e interpretativo:

1) la tensione drammatica delle mm. 8-9 in rapporto alle mm. 10-11 (Fig. 2). Le considerazioni hanno riguardato gli aspetti texturali. Il nodo è stato l'interpretazione della m. 10: cosa rappresenta, è conclusione o inizio, dove inizia la stabilità e dove termina la tensione, c'è un rapporto con il parametro secondario del crescendo? È stata trovata una via comune: seguendo la fraseologia riemanniana, la m. 10 diventa un innesto che risolve solo in parte la tensione del tritono e del crescendo di m. 9 (primo climax, *forte* m. 10). La percezione della completa stabilità si raggiunge a m.11 con la risoluzione del passaggio D-T e il

completamento del segmento melodico, caratterizzato da un “filo” ascendente fortemente tensivo dal «profilo a tratto direzionale unico».



Fig. 2 Edizione Breitkopf, mm. 8-11

2) la divisione fraseologica della sezione B (Fig. 1).

La percezione dell'interprete è: mm. 19-22, 23-26, 27. Anche in questo punto, la risposta è stata ricercata nel carattere di elisione della m. 22 che assume un primo significato di risoluzione e allo stesso tempo di slancio (ripetizione, in progressione, a m. 26). Ne è derivata una divisione condivisa: mm. 19-21+22 (elisione) e 22-26 (risposta)+27 (transizione alla riconduzione). Analisi e interpretazione hanno convenuto che l'apparente regolarità delle frasi, in Paganini, a volte nasconde notevoli asimmetrie (interessante *asimmetria simmetrica* tra A1 e B1, entrambe di 9 misure).

3) le indicazioni autografe *smorzando* e *morendo*.

Tali indicazioni, non rilevate nella prima Analisi, direttamente correlate a dinamica e agogica (interpretazione) sono state rapportate alla forma (analisi): lo *smorzando* (m. 17, fine sezione A e m. 38, fine sezione B) e il *morendo* (Coda, Fig. 3). Il *morendo*, su "fermata" in semiminime (Pedale di T), amplifica la cadenza piccarda e ha un ruolo ancora più pregnante rispetto allo *smorzando*, costituendo un evento “unico”. L'interpretazione dà spazio al “parlato” violinistico che, iniziando a m. 50, va affievolendosi per poi perdersi nel silenzio della pausa conclusiva sottolineata dalla corona. L'apparizione della triade maggiore alla fine assume una pregnanza fenomenologica e simbolica molto rilevante che può essere ora indagata anche attraverso la Grundgestalt (nella prima Analisi: intervalli di 4a giusta e 4a diminuita). Si riconnettono così il piano armonico, la triplice voce, i parametri secondari e la ricerca dei motivi. La “luce” retorica della cadenza può essere letta in termini motivici: non solo come l'espressione della duplicità modale ma anche come la sottolineatura delle due terze che compongono una triade. Infatti, nella Grundgestalt è presente l'intervallo di 4a diminuita, enarmonicamente interpretabile come una 3a maggiore.

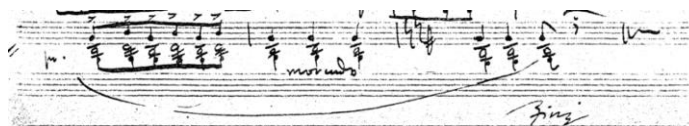


Fig. 3 Paganini manoscritto autografo, mm. 50-52

Al termine, sono state realizzate un nuovo scritto e una seconda esecuzione che mostrano i risultati del confronto descritto.

Contributo della vostra ricerca

Dal confronto sono emerse due vie di dialogo e di sintesi: una lettura diversa relativa alla divisione fraseologica in rapporto ai parametri secondari e alle tensioni/risoluzioni armoniche (approcci in sostanza uguali ma interpretati secondo categorie e necessità differenti) ed una lettura immediatamente concordante, in particolare, sulla modernità della scrittura note bianche/nere, sul rapporto fra simmetria e asimmetria formale, sulla pregnanza fenomenologica di alcuni passaggi con un reciproco rinforzo dei risultati analitici e interpretativi.

L'attenzione dei due autori è stata attratta sia dalla dialettica emersione-immersione delle note bianche/nere, che – per quanto attiene la fine della prima parte – dall'apparizione rivelatrice della quarta cromatica discendente (4a giusta come intervallo della Grundgestalt) in note bianche (mm. 17-18).

Dal confronto emerge un Paganini “moderno” dal punto di vista compositivo e non solo violinistico. A partire dalla scrittura (Fig. 3, una partitura “visiva”? un'esplicita partitura analitica?) fino ad altre considerazioni, non ultima la basic-shape.

Grazie a questa straordinaria ricchezza, è stato possibile evidenziare nello studio non solo il rapporto diretto e manifesto tra analisi e performance, oggetto del progetto, ma anche il più complesso rapporto tra l'analisi e la composizione vs l'interpretazione e la didattica.

Parole chiave

interpretazione e analisi
intuizione informata
forma-come-processo
simmetria/asimmetria
notazione

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- RINK, JOHN (2008), *L'analisi e (o?) l'esecuzione*, in *L'esecuzione musicale*, Milano, Rugginenti, pp. 43-69.
- MELIS, STEFANO, e PAGANNONE, GIORGIO (2008), *Il “filo” e l’“ordito”*: dall'ascolto alla teoria musicale e ritorno, Il saggiateore musicale on-line.
- MARCONI, LUCA (2001), *Musica Espressione Emozione*, Bologna, CLUEB.
- CANTÙ, ALBERTO (1980), *I 24 capricci e i 6 concerti di Paganini*, Torino, EDA.
- CORTOT, ALFRED (2005), *The Master Classes*, s. 1., Sony/BMG.
- JANDER, OWEN (1985), *Beethoven's «Orpheus in Hades»: The «Andante con moto» of the Fourth Piano Concerto*, «19th-Century Music», VIII/3, pp. 195-212.
- MONELLE, RAYMOND (2006), *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press.