

L'articolo che segue: **L'occhio Numerico**, di Flavio Ponzi, è tratto dal volume

## Arturo Benedetti Michelangeli. Il Grembo del Suono

A cura di Antonio Sabatucci

Milano 1996 Skira.

L'autore ringrazia il Maestro **Piero Rattalino** per aver voluto e incoraggiato questa ricerca.



**Arturo Benedetti Michelangeli**  
*Il Grembo del Suono*

Palazzo Martinengo, Brescia  
5 maggio - 5 settembre 1996

Comune di Brescia  
Provincia di Brescia  
Regione Lombardia

con la partecipazione di  
C.C.I.A.  
A.P.T.  
Aeroporto Catullo

### Brescia Mostre

Tino Bino  
*presidente*  
Giovanni Comboni  
*vice presidente*  
Vasco Frati  
Franco Lonati  
Ettore Paterlini  
David Quillieri  
Giovanni Repposi  
*consiglieri*  
Alberto Facella  
*revisore dei conti*  
Renata Stradiotti  
*direttrice dei Civici Musei di Brescia*  
Carlo Zani  
*direttore*  
Lucia Sacchini  
*segretaria*

### Palazzo Martinengo

*Restauri e arredi*  
Gino Bozzetti (architetto)  
Sandra Castelli (assistente)  
*Illuminazioni esterne con prodotti esclusivi Flos*  
A.S.M. Brescia  
Dépliant Palazzo Martinengo  
Assessorato alla Cultura della Provincia di Brescia  
Clerici Associati, Brescia  
Dépliant dintorni di Palazzo Martinengo  
Assessorato al Turismo della Provincia di Brescia  
Urbe Eurovision, Brescia

### Ideazione e progettazione artistica

Cesare Lievi  
*Coordinamento scientifico e consulenza musicale*  
Piero Rattalino  
*Scenografia*  
Maurizio Balò  
*Luci*  
Gigi Saccomandi  
*Suono*  
Hubert Westkemper  
*Coordinamento organizzativo*  
Antonio Sabatucci  
*Ricerche*  
Carlo Palese, Francesca Sandrini, Stelio Vinanti  
*Laboratorio scenotecnico*  
Mekane, Guidonia (Roma)  
*Illuminotecnica ed elettronica*  
Lem Professional Division, San Giovanni in M.no (Forlì)  
*Ponteggi e opere edili*  
Impresa Ardesi  
*Laboratorio multimediale*  
Eikonos, Brescia  
*Riproduzione CD*  
Ermitage, Bologna  
*Immagine*  
Studio AS, Brescia  
*Tipografia*  
Artigianelli, Brescia  
*Cartellonistica*  
Publix, Brescia  
*Ufficio stampa*  
Skira editore, Milano  
Luciano Cabrioli, Sonia Mangoni, Brescia

### Sponsor



# L'occhio numerico

## un approccio quantitativo a due interpretazioni di Arturo Benedetti Michelangeli della *Berceuse* di Chopin

Flavio Ponzi

ISPIRO Istituto di ricerca sul pianoforte romantico, Bologna

### Premessa

Questo contributo pone a confronto due interpretazioni di Arturo Benedetti Michelangeli della *Berceuse* di Chopin, qui utilizzate nei riversamenti in CD Teldec (4509-93671-2) per la registrazione del 1942, e Ermitage (ERM 122 ADD) per quella del 1962. Di queste due registrazioni sono state create appositamente le corrispondenti versioni numeriche complete su foglio elettronico, per oltre 11.000 records complessivi, e oltre 200.000 celle, di cui circa la metà di calcolo automatico. La versione numerica ha consentito di approfondire il confronto fra le due versioni su base quantitativa, individuando alcune delle costanti che compongono le diverse tipologie interpretative. Tale confronto è stato esteso a tutte le 70 battute che costituiscono la *Berceuse*, compresa la parte relativa alla mano sinistra. Dai dati elaborati dai fogli di calcolo è stato inoltre ricostruito lo spartito reale di 36 battute, con definizione di  $1/128$ , di quanto effettivamente eseguito da Benedetti Michelangeli nelle due interpretazioni.

I dati numerici ottenuti possono consentire, oltre a numerose indagini stilistiche, delle vere e proprie "simulazioni" delle due interpretazioni tramite *sequencer*, o anche per mezzo di un pianoforte da concerto informatizzato (*disklavier*).

Attualmente si è lontani dal disporre di programmi di analisi che consentano di accedere direttamente al "segreto" dell'interpretazione: la versione numerica è tuttavia uno strumento per cercare conferme "oggettive" di ipotesi e impressioni che l'orecchio coglie nella loro complessità espressiva. I calcoli, le quantificazioni incrociate, i grafici, sono rappresentazioni di elementi fisico-acustici percepiti per lo più subliminalmente dall'orecchio musicale in modo non analitico. L'approccio numerico offre la possibilità di evidenziare in modo documentato alcuni spunti di analisi. E' forse superfluo rilevare che tale approccio, escludendo per sua natura la dimensione percettivo-acustica, si pone in modo indifferenziato. In questo "labirinto numerico" sono prevalentemente le impressioni musicali dell'analista a individuare delle direttrici di osservazione.

### Alcune "spie" quantitative

Le due trascrizioni sono state allineate alla pagina mensurale convenzionale. La pagina scritta costituisce, come è noto, una buona approssimazione di un'opera musicale, indispensabile alla

sua diffusione e conservazione; tuttavia, specie per la musica solistica, il testo scritto corrisponde ad una realtà ben poco coincidente con i connotati dell'evento musicale eseguito.

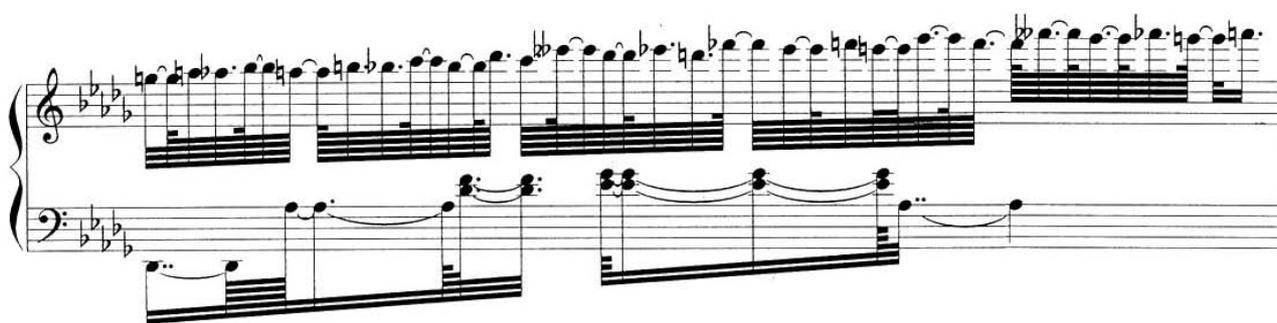
Le due versioni della *Berceuse* di Chopin incise da Benedetti Michelangeli sono separate da vent'anni esatti. La prima, del 1942, rappresenta una fase interpretativa poi coscientemente abbandonata dall'interprete ed è forse anche per questo interessante porla a confronto con lo stile interpretativo emergente dalla registrazione del 1962.

La registrazione del 1942, nonostante l'insuperabile limite della tecnologia del tempo, è caratterizzata da un'efficace ripresa sonora, che restituisce l'ampiezza della gamma dinamica e delle sfumature di suono. Quella del 1962 è, dal punto di vista tecnico, ovviamente di qualità superiore, anche se la ripresa sonora difetta un po' d'ambiente, adeguandosi forse, in questo modo, al più scarno atteggiamento interpretativo dell'artista.

La lezione del testo, nella versione del 1942, differisce in tre punti rispetto a quella del 1962: alla battuta 13 il controcanto esegue REb4 anziché SIb3 (sesta semicroma della battuta).



La battuta 21 è modificata nell'andamento della mano destra, che esegue 26 note anziché 24. La serie delle prime 4 crome di questa battuta è la più veloce dell'intero pezzo (1,59'' contro una media di 2,53''): è in corso un sensibile *stringendo*, che evidenzia la capacità dell'interprete di associare accelerazione e illimitato incremento di chiarezza e scansione.

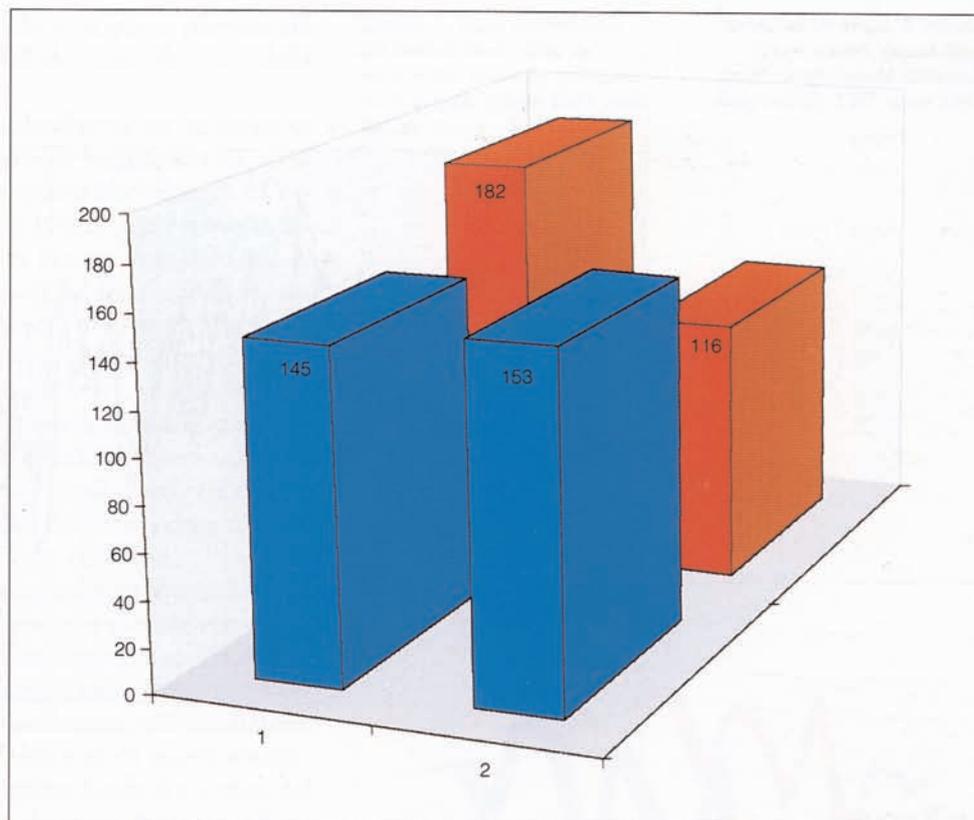


La terza differenza di lezione è connessa al collegamento fra la scala discendente e il trillo, alla batt. 43. L'attacco dalla nota scritta è reso possibile *bemollizzando* l'ultima nota della scala, il DO4, con esito armonico vagamente post-impressionistico, mentre nella versione del 1962, l'attacco del trillo avviene dalla nota superiore (SI3).

In entrambe le versioni Benedetti Michelangeli adotta diffusamente la dissincronia fra le

mani: la versione numerica evidenzia, anzi, che nell'esecuzione più recente questo procedimento è assai incrementato (grafico 1).

Grafico 1. Incremento delle anticipazioni fra mano sinistra e destra nelle due versioni di Benedetti Michelangeli; 1 attacchi anticipati; 2 attacchi simultanei; celeste 1942; rosso 1962.



La dissincronia, intesa come anticipazione della mano sinistra sulla destra, è usuale nella prassi pianistica pre-neoclassica ed è qui adottata in modo mirato. Risulta quasi annullata quando l'arco melodico della *Berceuse* si trasfigura in un nitore d'arabeschi sonori, ed esaltata in corrispondenza di periodi musicali cantabili. Tale dissincronia è usata entro una gamma temporale assai diversificata: da 0,638 a 0,01 secondi per l'esecuzione del 1942 (media 0,096"), e da 0,383 a 0,012 secondi (media 0,077") per quella del 1962. Essa contribuisce a creare, assieme all'uso del *rubato*, una trama musicale di raffinati e dualistici riferimenti, traducendo una ricerca di equilibri alieni da qualsiasi geometrismo.

Facendo riferimento ad esecuzioni della stessa opera di due interpreti coevi, qui occasionalmente analizzate, A.Rubinstein (1946, CD RCA Victor GD60047) e A.Cortot (1949, CD EMI, CDH 7610502), si rilevano alcuni elementi non privi di interesse. Ad esempio, se è forse scontato che il destinatario della dedica della trascrizione pianistica di tre danze da *Petrouchka*, A.Rubinstein, ricorra assai sporadicamente alle anticipazioni della mano sinistra sulla destra (meno di 10 volte), più sorprendente appare il raffronto con il "romantico" A.Cortot, che ricorre anch'egli pochissimo a questa tecnica.

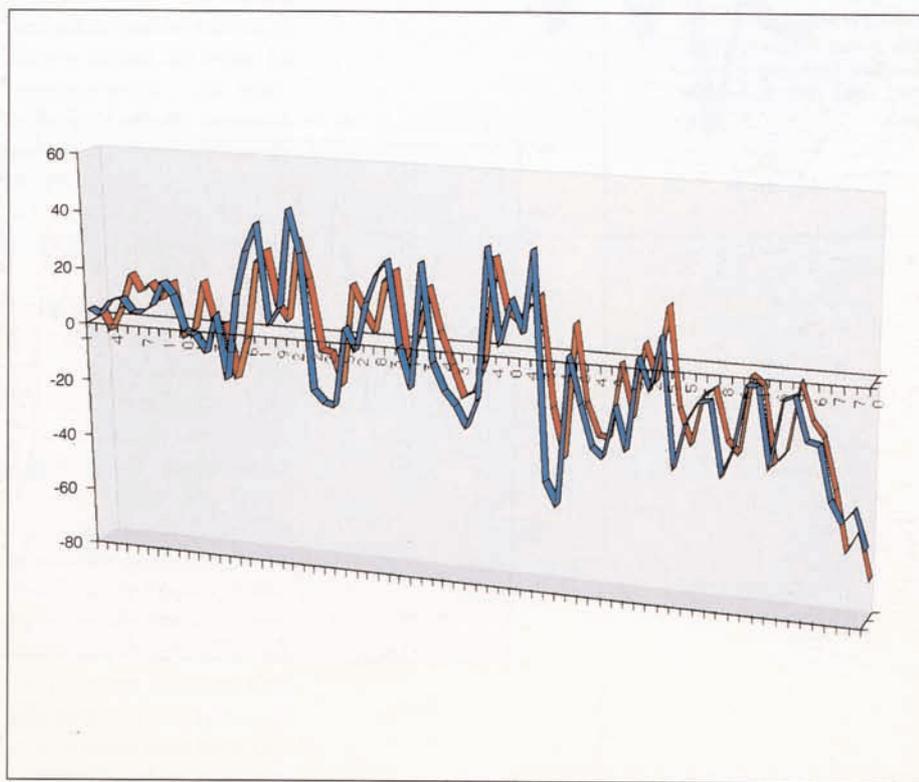
Il metronomo medio dell'esecuzione di Benedetti Michelangeli del 1962, misurato sulle battute da 1 a 66, è assai più veloce della precedente interpretazione: 109,00 contro 94,14 (+15,78%); in Cortot è 108,33 e in Rubinstein 106,58.

La media metronomica complessiva esclude le quattro battute finali; l'ultimo accordo di tonica è troncato nella versione del 1942, e non si può quindi valutarne esattamente la lunghezza. Inoltre, le quattro battute sono interessate in tutte e quattro le versioni da un forte *rallentando*

progressivo, il cui inserimento nelle medie avrebbe deformato, anche se di poco, la percezione dei *tactus* medi effettivi.

Il grafico 2 rappresenta i rispettivi andamenti metronomici delle due esecuzioni di

Grafico 2. Scarti metronomici percentuali delle battute sul metronomo medio; celeste, versione 1942; rosso, versione 1962.



Benedetti Michelangeli, riferiti allo scarto di ciascuna battuta dal metronomo medio.

Piuttosto somiglianti risultano i *trend* delle battute 14-22, 25-38, 56-67, e molto simili quelli dalla battuta 44 alla 54. In complesso, la mappa dei *rallentando* e *stringendo* risulta più o meno simile per ben 43 battute su 67. Il tracciato della versione giovanile è caratterizzato da picchi di lentezza e di velocità più pronunciati, puntualizzati anche dalla deviazione standard fra i due andamenti metronomici (21,11 contro 16,90). I passaggi di velocità coincidono in entrambe le versioni di Benedetti Michelangeli con i metronomi più rapidi; i picchi massimi di velocità sono però raggiunti nella scala discendente della battuta 43: 14 note in successione al secondo nella versione del 1942, e 15 in quella del 1962.

Un raffronto con gli andamenti delle versioni di Cortot e di Rubinstein chiarisce fino a che punto tali oscillazioni agogiche siano organiche alla scrittura musicale della *Berceuse* o costituiscano, invece, una sorta di "impronta" della personale reazione e strategia dell'interprete. Appare abbastanza scontata la connessione fra il forte *rallentando* delle battute 43-44, comune a tutti e tre gli interpreti, e la densità delle ornamentazioni del testo musicale. Per il resto, pochi, limitati andamenti accomunano interamente le quattro versioni: all'inizio, la dilatazione della seconda battuta documenta un'analogia condotta nel preparare l'attacco del canto. Alla battuta 14, quando la scrittura pianistica si accinge ad abbandonare lo spiccato carattere vocale dell'inizio per assumere — dalla battuta 15 — un crescente carattere strumentale, tutti e tre i pianisti concordemente esitano. Si rileva una medesima analogia per l'*accelerando* delle battute 37-39, che accompagna il variare e quasi onirico allontanarsi della mano destra, e ancora alla ripresa del cantabile

(46-49), che si acquieta pienamente dopo la duplice iterazione dell'elemento derivato dalla terza battuta del tema.

Altri andamenti abbinano le diverse esecuzioni: per esempio, nel periodo compreso fra le battute 32 e 38, si osserva una netta analogia fra Benedetti Michelangeli (1962) e Cortot, e nel periodo fra le battute 1-15 una chiara somiglianza di andamento metronomico fra l'esecuzione del 1962 di Benedetti Michelangeli e quella di Rubinstein (grafici 3 e 4 ). In ben 37 battute gli scarti metronomici delle versioni di quest'ultimo e di Cortot presentano andamenti simili o molto simili .

Grafico 3. Scarti metronomici delle battute (valori reali); Benedetti Michelangeli, celeste 1942, rosso 1962; Cortot giallo.

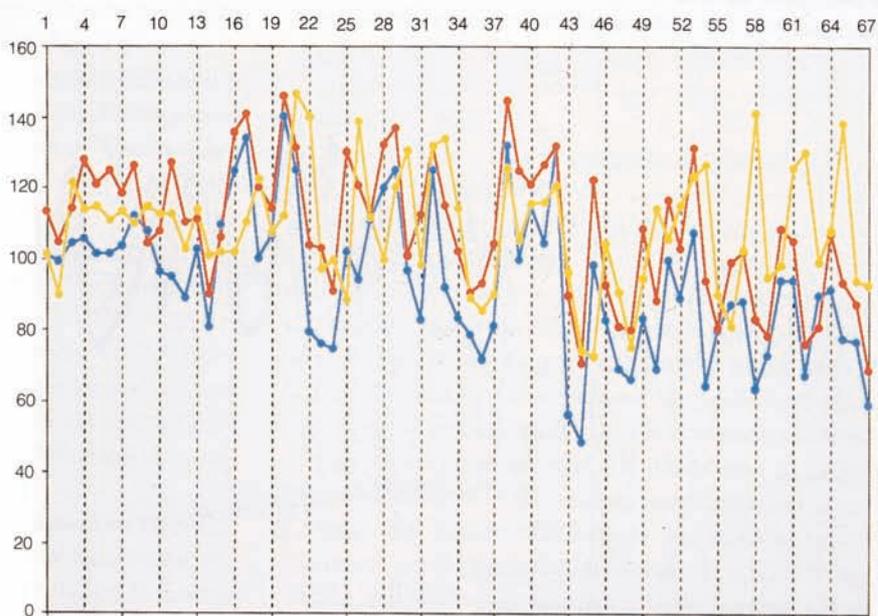
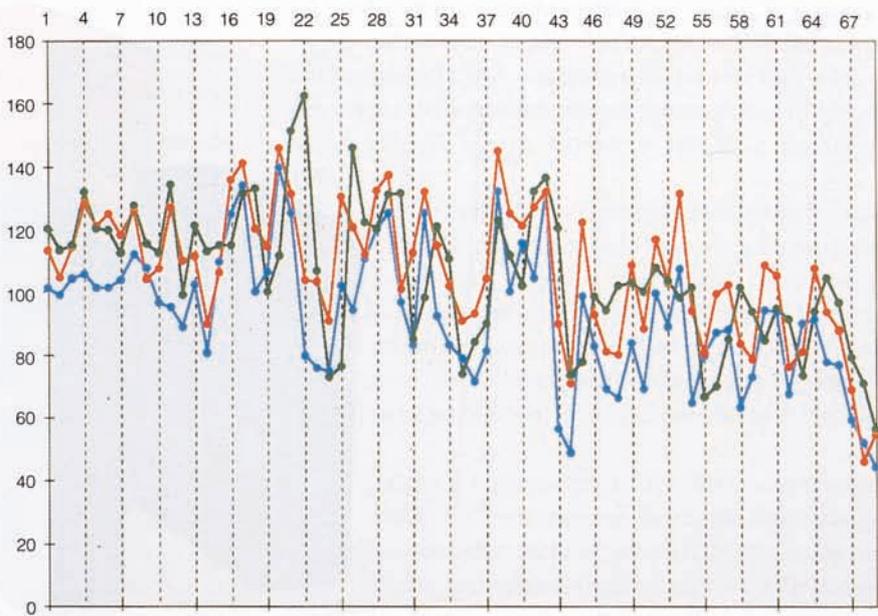


Grafico 4. Scarti metronomici delle battute (valori reali); Benedetti Michelangeli, celeste 1942, rosso 1962; Rubinstein verde.



I raffronti numerici fanno supporre che le molte analogie di andamento nel complessivo disegno dei *rallentando* e degli *accelerando*, riscontrabili fra le due versioni di Benedetti Michelangeli, per quanto così diverse fra di loro, siano riferibili più alla personalità dell'artista che a condotte interpretative più generalmente condivise.

Riguardo alle maggiori escursioni metronomiche della versione del 1942, è forse interessante rilevare come esse risultino più evidenti se si fa riferimento alla media metronomica relativa ai periodi principali della struttura musicale. Infatti, la percezione di tali oscillazioni, nell'ascoltatore, non è diretta, essendo subordinata a molti aspetti strutturali ed espressivi, tra i quali in primo luogo la scrittura del materiale musicale esposto. La *Berceuse* è strutturata su un tema di 4 battute, che un *ostinato* di una battuta quasi genera: la successione di periodi di quattro battute (o due più due), scandisce l'evoluzione variata del tema. Le differenze nella continuità del metro emergono più nettamente prendendo in considerazione gli scarti dal metronomo medio dei 14 periodi principali della struttura musicale (batt.1-6; 7-10; 11-14; 15-18; 19-22; 23-26; 27-30; 31-34; 35-36; 37-42; 43-44; 45-46; 47-54; 55-62, escludendo la ripresa da batt. 63, già assimilabile al *rallentando* finale) (grafico 5).

Si ha un'idea più circostanziata delle variazioni del *tactus* (crome), concentrando l'attenzione sugli andamenti dei sei accenti interni della battuta. L'efficacia estetica non è ovviamente subordinabile a criteri di regolarità.

L'orecchio dell'ascoltatore, come è noto, tende a stabilire relazioni più dirette e coscienti con gli "oggetti sonori" temporalmente più prossimi. Nello stesso tempo, è ragionevole supporre che il più indiretto e sotterraneo rapporto, che lega in un unico disegno estetico gli oggetti sonori più distanti, svolga una funzione forse meno coscientemente decifrabile nell'immediato, ma altrettanto importante nello stabilire quella nascosta rete di interrelazioni, che è condizione di un più intenso impatto emotivo. I parametri che accompagnano quella pienezza che tanto colpisce in un interprete — senza che se ne possa dare immediata ragione — riguardano talvolta sfumature minime, quantificabili in una manciata di millisecondi e in frazioni di decibel. La deviazione standard del *tactus* delle due versioni, riferita al metronomo medio della battuta — indice più sensibile del *rubato* — è rispettivamente 20,6 (1942) e 17,45 (1962); quella riferita al metronomo medio dell'intero pezzo è invece 28,02 (1942) e 22,91 (1962). Esiste, quindi, una differenza sensibilmente maggiore fra le due versioni se si relaziona l'oscillazione agogica agli oggetti sonori più vicini (battuta), o ai più distanti (intero pezzo). I parametri relativi alle due esecuzioni, che più documentano il *rubato*, sono dunque più vicini fra loro di quelli riferibili al disegno agogico più complessivo.

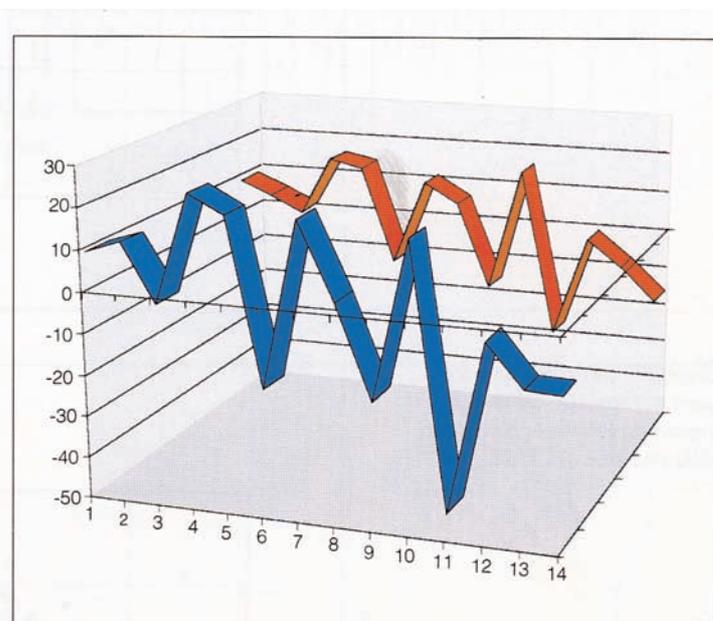


Grafico 5. Scarti metronomici dei periodi compositivi dal metronomo medio in Benedetti Michelangeli; celeste 1942, rosso 1962.

I grafici 6 e 7 evidenziano lo scarto del *tactus* nelle crome fra la versione del 1942 e quel-

la del 1962, calcolato sul metronomo medio complessivo. Nella prima versione il campione si raggruppa mediamente in una fascia più stretta, dalla quale tende ad allontanarsi in modo episodicamente più marcato, apparendo meno disperso nella versione del 1962.

Grafico 6. Distribuzione degli scarti percentuali del tactus (crome) dal metronomo medio, nella versione del 1942.

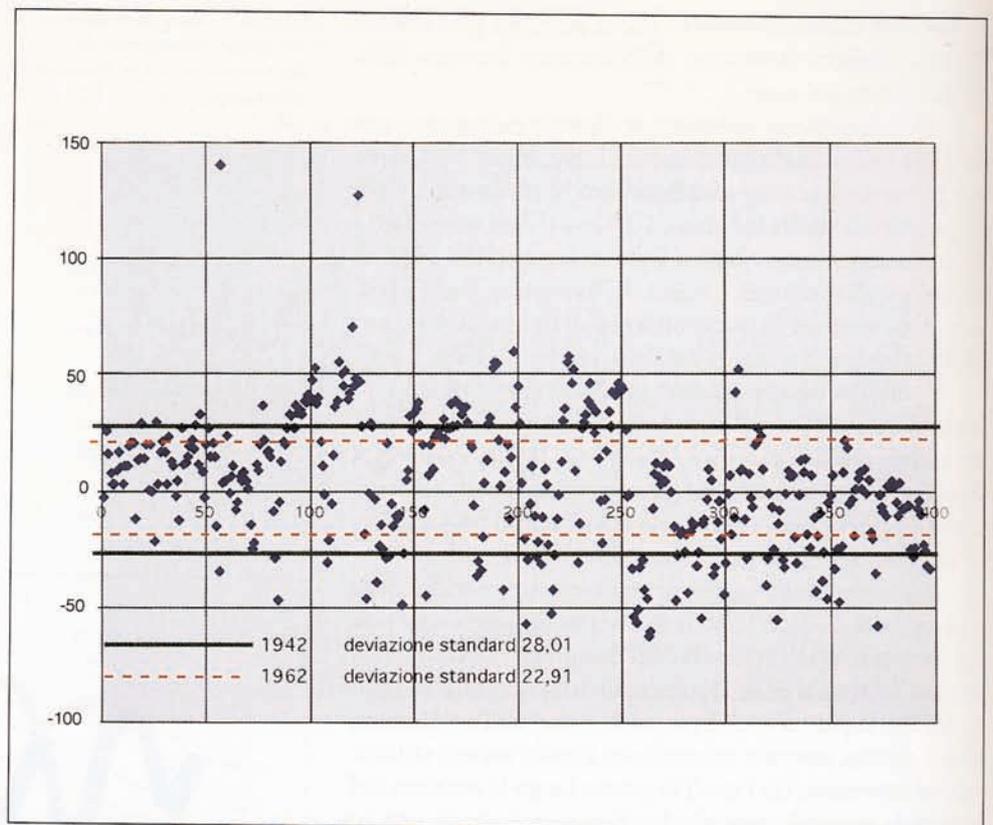
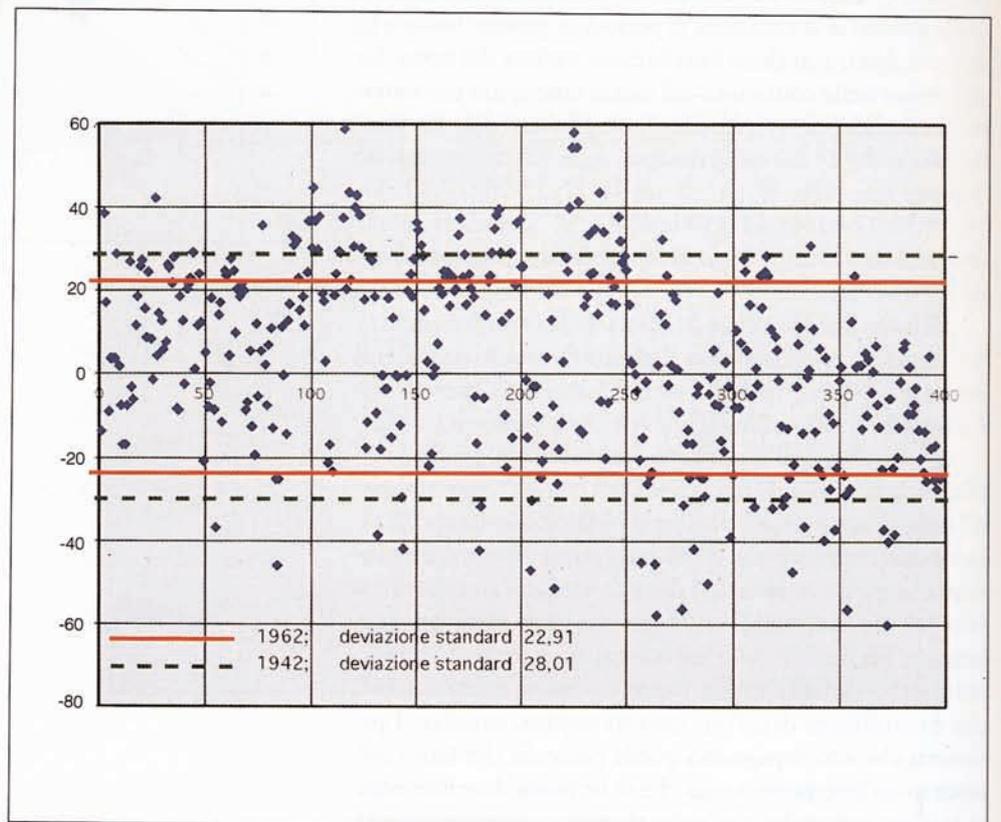


Grafico 7. Distribuzione degli scarti percentuali del tactus (crome) dal metronomo medio, nella versione del 1962.



Il grafico 8 permette di raffrontare gli andamenti agogici interni alla battuta, calcolando le oscillazioni di durata delle crome rispetto al metronomo medio della battuta stessa. Sono riscontrabili evidenti analogie di andamento: in molti casi il tracciato coincide quasi perfettamente tanto da sovrapporsi, specie a partire da quella sorta di “ripresa variata” che ha inizio dalla battuta 47. Il grafico 9 evidenzia in modo più ravvicinato alcune delle numerose analogie. Nello stesso tempo si osservano nella versione del 1942 escursioni sistematicamente più dilatate fra gli estremi di lentezza e velocità.

Grafico 8. Scarti del tactus (crome) dal metronomo unitario delle battute in *Benedetti Michelangeli*; celeste 1942, rosso 1962; le analogie più spiccate sono evidenziate dagli ovali.

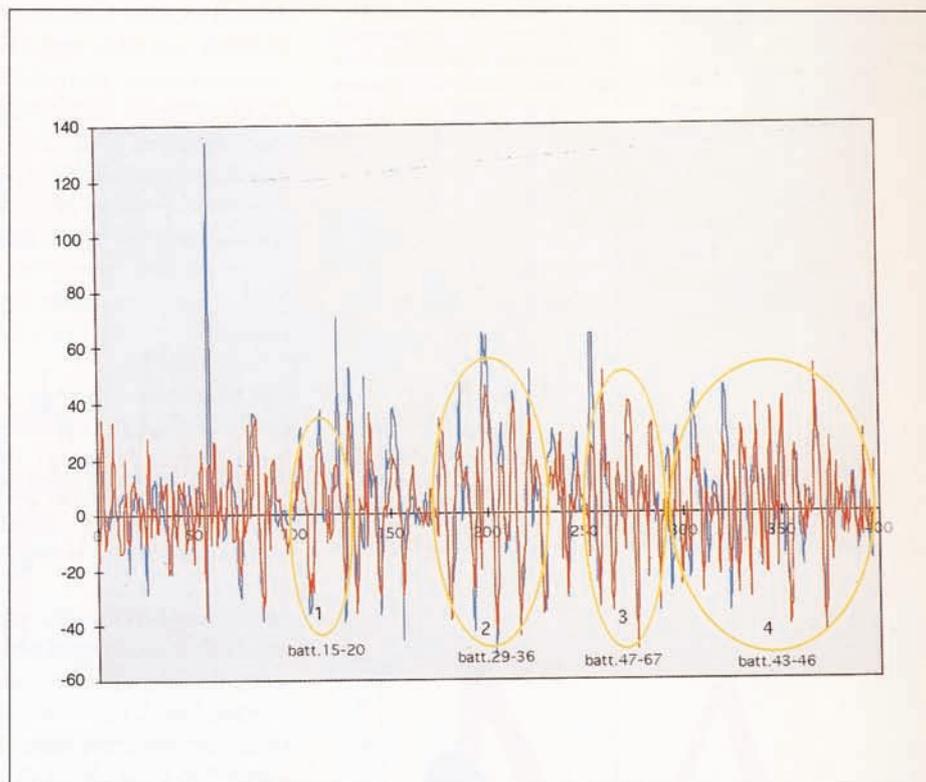
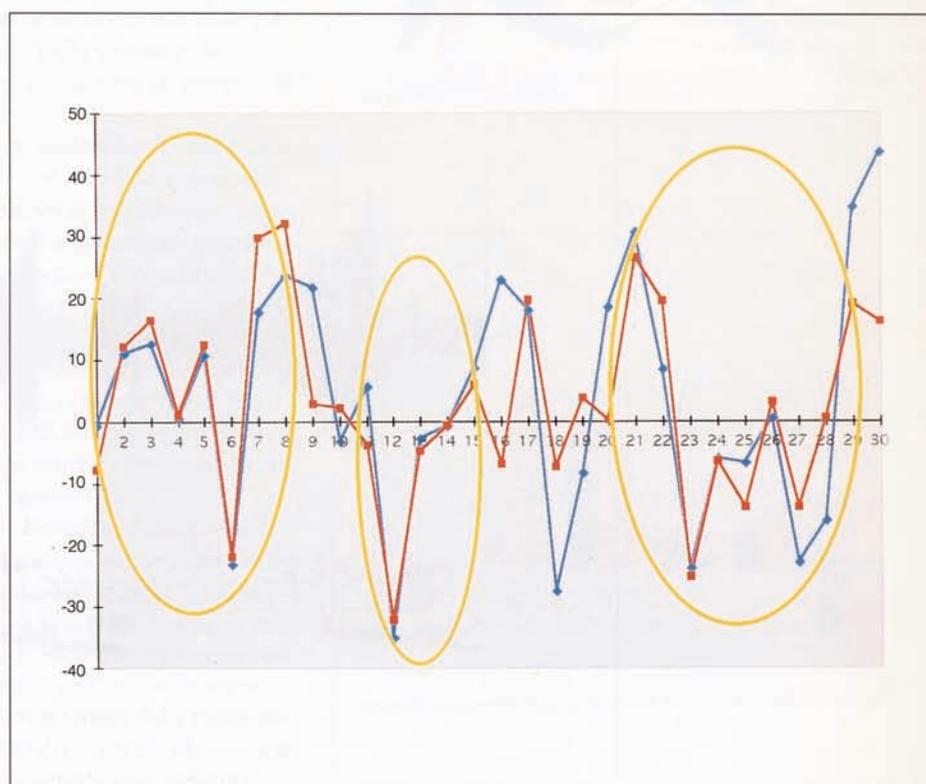
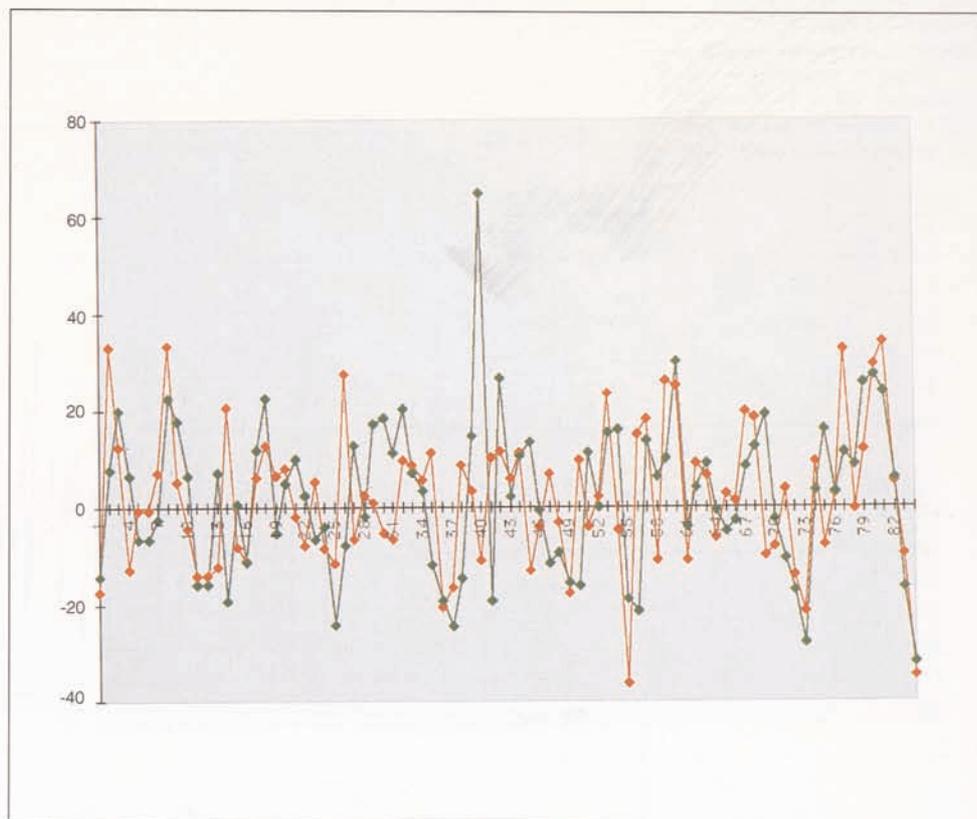


Grafico 9. Scarto percentuale del tactus (crome) dal metronomo unitario delle battute (batt. 47-51); celeste 1942, rosso 1962; gli ovali evidenziano le analogie.



Un breve raffronto del *tactus*, limitatamente alle prime 14 battute, esteso alle versioni di Rubinstein e di Cortot, documenta numericamente l'esistenza di differenti atteggiamenti esecutivi. Contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, gli andamenti del *rubato* sono agogicamente assai più contenuti in Cortot rispetto ad entrambe le versioni di Benedetti Michelangeli (dev.st. Cortot: 12,39, contro 17,45 e 21,56 Benedetti Michelangeli). Nonostante gli andamenti metronomici delle prime 14 battute delle interpretazioni di Benedetti Michelangeli (1962) e di Rubinstein (1942) siano molto simili, le condotte del *rubato* si rivelano molto diverse (grafico 10).

Grafico 10. Scarto metronomico percentuale del *tactus* (crome, batt. 1-14); Michelangeli (1962) rosso; Rubinstein verde.



Nella versione giovanile di Benedetti Michelangeli, i picchi estremi delle oscillazioni metronomiche nella distribuzione degli accenti interni, stupiscono nella "traduzione" eseguita dal calcolatore senza dinamica. In realtà, nell'incisione del 1942 tali estremi di *rubato* scorrono con assoluta naturalezza, fatto consentito dall'uso della sonorità e dall'amplessima gamma di tocco adottata dalla mano destra. La velocità di avvicinamento del martello alla corda si modifica in modo repentino, ma sempre con perfetta progressività, trasformando il carattere del timbro da incisivo e timbrato, a intimistico e liquescente. Queste escursioni di tocco svolgono la funzione quasi di improvvisi *smorzando* vocali, nel permettere e rendere necessarie evocative esitazioni. Si può ritenere che soltanto una simile duttilità di tocco possa rendere praticabile ad un esecutore questa tipologia interpretativa, nella quale si ha talora l'impressione che la mano sinistra "accompagna" una mano destra evocatrice di tutte le suggestioni del belcanto.

La duttilità del suono coincide con l'abbandono emotivo, facendo ricorso all'intera gamma delle possibilità vocali dello strumento. Si veda ad esempio la batt.10, nella quale il REb4 del soprano è lungamente trattenuto.

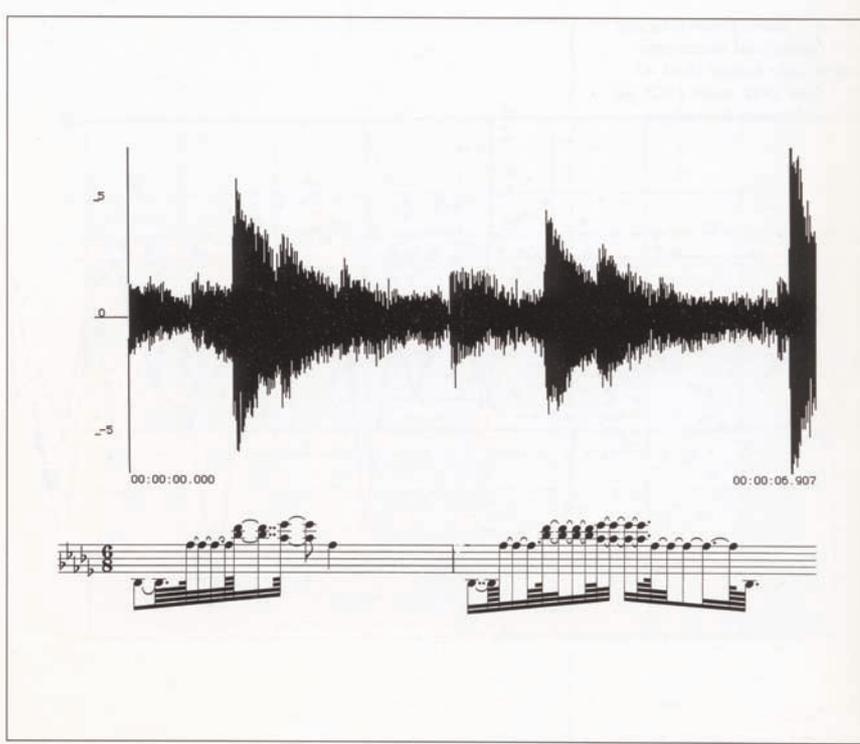
Alla battuta 31 si ha l'impressione che la mano destra non voglia più abbandonare il REb6: il

tempo viene ripreso con una stupefacente progressività agogica e dinamica.

### Archetipo e struttura

Un altro possibile indizio della capacità di abbandono quasi contemplativo, che, in una sorta di confidenza con l'opera, aveva caratterizzato l'esecuzione del 1942, si basa sull'osservazione dell'uso del pedale, piuttosto diverso nelle due esecuzioni. Nell'esecuzione del 1942 le pedalizzazioni che fondono le armonie dell'accompagnamento (tonica-settima di dominante) sono 35, fra le quali le 2 battute iniziali, mentre nell'esecuzione del 1962 sono 24 (fra le quali non sono comprese le due battute iniziali). Ciò suggerisce, relativamente alla versione del 1942, una geometria meno pronunciata della spinta armonica propulsiva fornita dall'*ostinato* della mano sinistra, delineandone una funzione più statica, di alone timbrico agli arabeschi della mano

Grafico 11. Forma d'onda delle battute 1-2, allineata allo spartito (versione del 1962).



destra. La velocità media della seconda versione è, come si è detto, sensibilmente maggiore.

Il grafico 11 mostra la forma d'onda delle prime due battute della versione del 1962, allineata allo spartito, mentre il grafico 12 ne documenta gli scarti metronomici del tactus in raffronto a quelli della versione del 1942. L'*ostinato* iniziale della versione più recente mostra un andamento sensibilmente più irregolare. Una maggiore brevità del Lab2 è fisiologica alla scrittura, dato l'ampio spostamento della mano sinistra: tanto più in Benedetti Michelangeli, molto attento ad individuare con una sorta di atteggiamento naturalistico le implicazioni della configurazione fisica nella quale si esplica la scrittura pianistica. Ma, grazie anche alla maggiore velocità, l'enunciazione di tale *ostinato* si presenta qui in modo più propulsivo, accentuando quella sorta di deformazione agogica che è impressa spontaneamente dall'ampio spostamento della mano sinistra. Il *crescendo* è compreso entro i primi tre accenti, smorzando già dal bicordo DO3-SOLb3.

Può essere interessante osservare che una tale asimmetria ritmica si presenta, più o meno, anche nelle due battute iniziali di Cortot e di Rubinstein. Il metro che ne viene stabilito, di un *battere* lungo, seguito da un secondo accento breve (molto breve nella versione del 1962), e da un terzo accento più lungo, ha un po' i connotati di una scansione ternaria chopiniana. Nelle interpretazioni di Cortot e di Rubinstein, questa asimmetria iniziale sembra poi non lasciare segno apparente nella configurazione degli accenti.

Il grafico 13 riferito alla media deviazione metronomica percentuale dei sei accenti interni della battuta (batt.1-67), nella versione di Benedetti Michelangeli del 1962, evidenzia in modo abbastanza sorprendente l'emergere di questo metro, sia esso inteso come un cullante archetipo di andirivieni, o come espressione di una più astratta inquietudine.

Più asincrono è l'andamento medio degli accenti interni della battuta: la deviazione standard evidenzia però un minore allontanamento medio da tale figurazione, documentandone la maggiore stabilità (grafico 14).

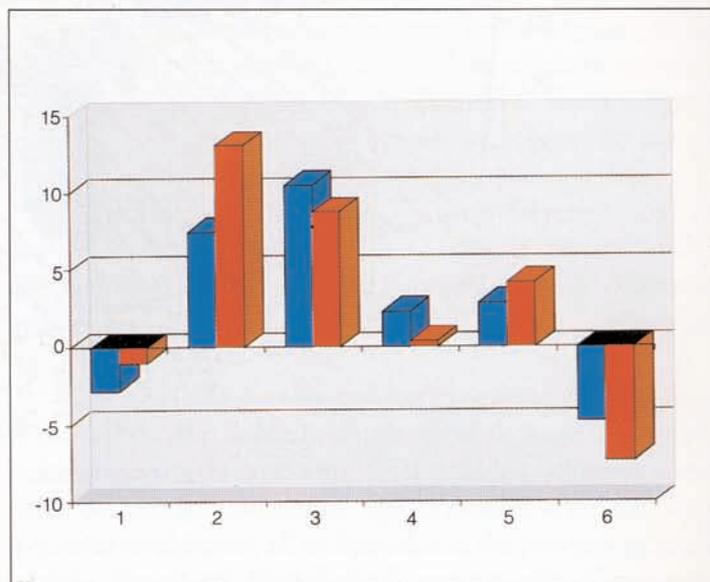
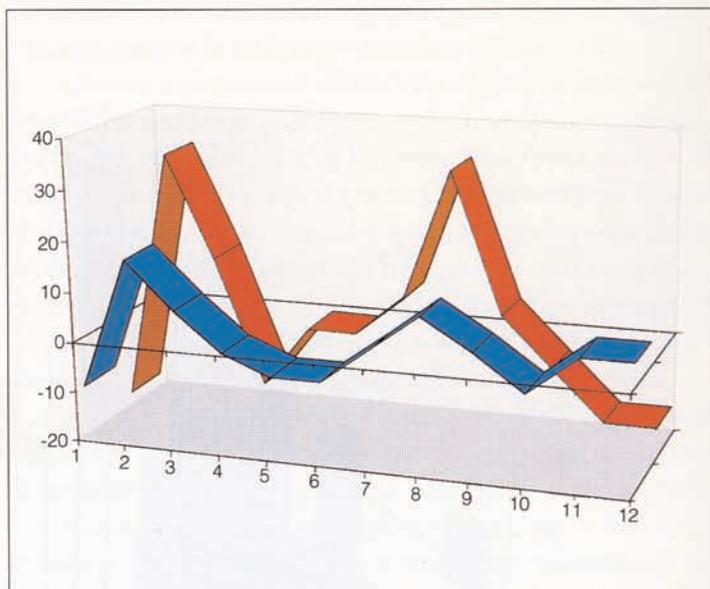
Questo aspetto può offrire una chiave di lettura delle specifiche analogie e differenze degli andamenti agogici fra le due versioni. La spia quantitativa offerta

dall'andamento del *tactus*, non può essere interpretata pedissequamente: se è vero che le molte analogie di andamento documentano altrettante parentele fra le due versioni per quanto riguarda l'uso del *rubato*, non è detto che a scarti agogici più estremi (quali emergono dai tracciati del 1942), corrisponda di per sé una maggiore efficacia espressiva.

Come si è accennato, la percezione musicale mette in relazione "oggetti sonori" più o meno prossimi, in un *continuum* di interdipendenze. Le escursioni più contenute del *rubato*, che emergono dall'interpretazione del 1962, possono risultare ancor più intense espressivamente nel contesto più stringente di relazioni metriche stabilito dall'interprete. Questo aspetto differenzia sostanzialmente le due versioni della *Berceuse*. In quest'ottica si spiega, forse, anche il più pressante metronomo della seconda versione, che ancora alle battute 63-65, quando il moto è ormai

Grafico 12. Scarto medio percentuale degli accenti del metro in 6/8 dal metronomo unitario delle battute (batt. 1-2); celeste 1942; rosso 1962.

Grafico 13. Scarto medio percentuale degli accenti del metro di 6/8 (batt. 1-67) dal metronomo unitario delle battute; celeste 1942, rosso 1962.



prossimo al definitivo acquietamento, riceve un ultimo fuggevole impulso dall'incalzare della mano sinistra.

La più sensibile incidenza del metro asincrono, assieme alla dialettica conseguente all'uso della tecnica dell'anticipazione, è in sintonia con l'*esprit de finesse* dell'interprete: quasi traduzione simbolica dell'organica ambivalenza dell'opera.

Il ricorso alla tecnica dell'anticipazione non è probabilmente dovuto soltanto a una possibile suggestione giovanile ricevuta da esponenti della grande tradizione pianistica del primo Novecento. Quest'aspetto afferisce, forse più strutturalmente, all'indipendenza dei processi mentali, che in Benedetti Michelangeli restituiscono l'interagire polifonico della struttura musicale e che si traducono in una straordinaria indipendenza fra le mani.

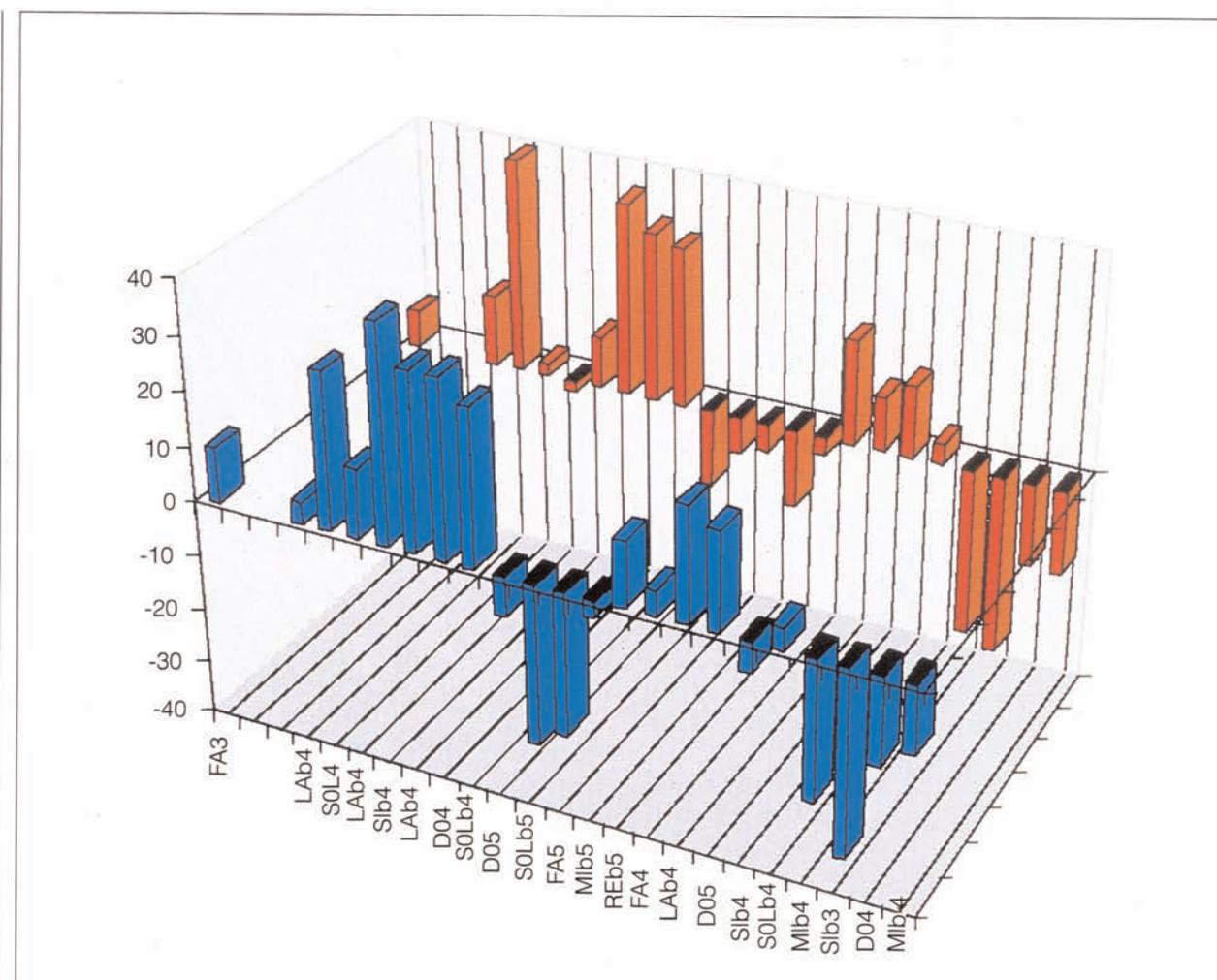
Nell'esecuzione del 1962, identici, e forse superiori alla prima esecuzione, sono i mezzi pianistici e la capacità di differenziare il tocco, e analoghi i procedimenti esecutivi: ma l'atteggiamento dell'interprete è diverso. La valenza vocale del tocco si è interiorizzata, sostituendo alla funzione descrittiva un'intimistica allusività.

L'evoluzione neoclassica di Benedetti Michelangeli sembra compiersi nell'azzerare la confidenza soggettiva con l'opera, forse decifrabile anche in un certo modo quasi distaccato nell'attaccare i tasti neri, con una sorta di ostentata noncuranza, che la ripresa televisiva documenta.

I procedimenti esecutivi ereditati dalla prassi pianistica pre-neoclassica, quali la dissincro-

Grafico 15. Scarto percentuale delle note dal metronomo medio nel rubato delle battute 49-50; celeste 1942, rosso 1962.

Flavio Ponzio



nia fra le mani e il *rubato*, contribuiscono in modo determinante a comporre il lessico pianistico della rigorosa ricerca strutturale di Benedetti Michelangeli. Il grafico 15, uno dei tanti esempi possibili, evidenzia il *rubato* della battuta 49 della versione del 1962, non meno “errabondo” ed aereo di quello del 1942, e quasi vertiginoso nella distribuzione in contro-tempo di alcuni accenti dinamici. Questo esempio conferma quanto emerge anche dalle trascrizioni numeriche, in rapporto alla particolarissima declinazione neoclassica dell’interprete, nella quale confluiscono tipici aspetti di prassi tastieristica pre-neoclassica.

Ma a quell’abbandono contemplativo, che nell’esecuzione del 1942 aveva consentito una sorta di ricognizione narrativa su un “immaginario” del pianoforte romantico, avvertito ancora come prossimo, si sostituisce nell’esecuzione del 1962 una struttura elusivamente organizzata attorno ad un più asincrono ed enigmatico incedere, traduzione forse di una consapevole problematicità.

Spartito reale delle interpretazioni di Arturo Benedetti  
 Michelangeli (1942 e 1962) della Berceuse op. 57  
 di Chopin (battute 1-15, 47-70)  
 Decodifica digitale di Flavio Ponzi

A: testo originale  
 B: spartito reale 1942  
 C: spartito reale 1962  
 Cifra circolettata: numero della  
 battuta  
 Cifra riquadrata: metronomo  
 medio della battuta  
 Metronomo = croma

Musical score for measures 1-15. It consists of three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).  
 System 1: Original (A), marked 'Battuta n. 1'.  
 System 2: 1942 edition (B), marked 'MM: 101.09'.  
 System 3: 1962 edition (C), marked 'MM: 112.99'.  
 The 1962 edition (C) shows a significantly more complex and dense texture in the bass line compared to the other two versions.

Musical score for measures 47-70. It consists of three systems, each with a grand staff.  
 System 1: Original (A), marked with circled '3'.  
 System 2: 1942 edition (B), marked 'MM: 104.22'.  
 System 3: 1962 edition (C), marked 'MM: 113.96'.  
 The 1962 edition (C) features a more intricate and rhythmic bass line than the 1942 edition (B).

Musical score for measures 1-15. It consists of three systems, each with a grand staff.  
 System 1: Original (A), marked with circled '2'.  
 System 2: 1942 edition (B), marked 'MM: 98.60'.  
 System 3: 1962 edition (C), marked 'MM: 104.71'.  
 The 1962 edition (C) shows a more complex and dense texture in the bass line compared to the other two versions.

Musical score for measures 47-70. It consists of three systems, each with a grand staff.  
 System 1: Original (A), marked with circled '4'.  
 System 2: 1942 edition (B), marked 'MM: 105.57'.  
 System 3: 1962 edition (C), marked 'MM: 127.84'.  
 The 1962 edition (C) features a more intricate and rhythmic bass line than the 1942 edition (B).

System 1: Three staves of music. Staff A (top) is marked with a circled 5. Staff B (middle) is marked with MM: 100.92. Staff C (bottom) is marked with MM: 121.00. The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern in the right hand.

System 2: Three staves of music. Staff A (top) is marked with a circled 8. Staff B (middle) is marked with MM: 111.94. Staff C (bottom) is marked with MM: 125.91. The music continues with similar rhythmic complexity.

System 3: Three staves of music. Staff A (top) is marked with a circled 6. Staff B (middle) is marked with MM: 101.01. Staff C (bottom) is marked with MM: 124.86. The music continues with similar rhythmic complexity.

System 4: Three staves of music. Staff A (top) is marked with a circled 9. Staff B (middle) is marked with MM: 107.62. Staff C (bottom) is marked with MM: 103.89. The music continues with similar rhythmic complexity.

System 5: Three staves of music. Staff A (top) is marked with a circled 7. Staff B (middle) is marked with MM: 103.35. Staff C (bottom) is marked with MM: 118.19. The music continues with similar rhythmic complexity.

System 6: Three staves of music. Staff A (top) is marked with a circled 10. Staff B (middle) is marked with MM: 96.05. Staff C (bottom) is marked with MM: 107.52. The music continues with similar rhythmic complexity.

Musical score system 1 (left page), measures 11-13. Section A (measures 11-12) is marked with a circled 11. Section B (measure 13) is marked with MM: 94.73. Section C (measures 11-13) is marked with MM: 128.50. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats.

Musical score system 1 (right page), measures 14-16. Section A (measures 14-15) is marked with a circled 14. Section B (measures 14-16) is marked with MM: 80.55. Section C (measures 14-16) is marked with MM: 89.73. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats.

Musical score system 2 (left page), measures 12-14. Section A (measures 12-13) is marked with a circled 12. Section B (measures 12-14) is marked with MM: 88.64. Section C (measures 12-14) is marked with MM: 109.95. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats.

Musical score system 2 (right page), measures 15-17. Section A (measures 15-16) is marked with a circled 15. Section B (measures 15-17) is marked with MM: 109.28. Section C (measures 15-17) is marked with MM: 105.88. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats.

Musical score system 3 (left page), measures 13-15. Section A (measures 13-14) is marked with a circled 13. Section B (measures 13-15) is marked with MM: 102.30. Section C (measures 13-15) is marked with MM: 111.14. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats.

Musical score system 3 (right page), measures 16-18. Section A (measures 16-17) is marked with a circled 16. Section B (measures 16-18) is marked with MM: 102.30. Section C (measures 16-18) is marked with MM: 111.14. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats.

Musical score for measures 47-49. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system (A) is measure 47. The second system (B) is measure 48 with a tempo marking of MM: 68,74. The third system (C) is measure 49 with a tempo marking of MM: 80,69.

Musical score for measures 50-52. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system (A) is measure 50. The second system (B) is measure 51 with a tempo marking of MM: 68,71. The third system (C) is measure 52 with a tempo marking of MM: 88,23.

Musical score for measures 48-50. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system (A) is measure 48. The second system (B) is measure 49 with a tempo marking of MM: 65,75. The third system (C) is measure 50 with a tempo marking of MM: 79,82.

Musical score for measures 51-53. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system (A) is measure 51. The second system (B) is measure 52 with a tempo marking of MM: 99,36. The third system (C) is measure 53 with a tempo marking of MM: 116,50.

Musical score for measures 49-51. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system (A) is measure 49. The second system (B) is measure 50 with a tempo marking of MM: 83,19. The third system (C) is measure 51 with a tempo marking of MM: 108,59.

Musical score for measures 52-54. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system (A) is measure 52. The second system (B) is measure 53 with a tempo marking of MM: 88,73. The third system (C) is measure 54 with a tempo marking of MM: 102,76.

A  
53

B  
MM: 107,11

C  
MM: 131,24

This block contains three systems of musical notation. The first system, labeled 'A' and measure 53, shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system, labeled 'B' and measures 107-11, features a more complex treble clef staff with many sixteenth notes and a bass clef staff with a steady accompaniment. The third system, labeled 'C' and measures 131-24, continues the complex treble clef staff and the accompaniment in the bass clef.

A  
56

B  
MM: 86,68

C  
MM: 99,11

This block contains three systems of musical notation. The first system, labeled 'A' and measure 56, shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system, labeled 'B' and measures 86-68, features a more complex treble clef staff with many sixteenth notes and a bass clef staff with a steady accompaniment. The third system, labeled 'C' and measures 99-11, continues the complex treble clef staff and the accompaniment in the bass clef.

A  
54

B  
MM: 64,21

C  
MM: 93,75

This block contains three systems of musical notation. The first system, labeled 'A' and measure 54, shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system, labeled 'B' and measures 64-21, features a more complex treble clef staff with many sixteenth notes and a bass clef staff with a steady accompaniment. The third system, labeled 'C' and measures 93-75, continues the complex treble clef staff and the accompaniment in the bass clef.

A  
57

B  
MM: 87,59

C  
MM: 102,04

This block contains three systems of musical notation. The first system, labeled 'A' and measure 57, shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system, labeled 'B' and measures 87-59, features a more complex treble clef staff with many sixteenth notes and a bass clef staff with a steady accompaniment. The third system, labeled 'C' and measures 102-04, continues the complex treble clef staff and the accompaniment in the bass clef.

A  
58

B  
MM: 79,50

C  
MM: 80,37

This block contains three systems of musical notation. The first system, labeled 'A' and measure 58, shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system, labeled 'B' and measures 79-50, features a more complex treble clef staff with many sixteenth notes and a bass clef staff with a steady accompaniment. The third system, labeled 'C' and measures 80-37, continues the complex treble clef staff and the accompaniment in the bass clef.

A  
58

B  
MM: 63,02

C  
MM: 83,17

This block contains three systems of musical notation. The first system, labeled 'A' and measure 58, shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system, labeled 'B' and measures 63-02, features a more complex treble clef staff with many sixteenth notes and a bass clef staff with a steady accompaniment. The third system, labeled 'C' and measures 83-17, continues the complex treble clef staff and the accompaniment in the bass clef.

A  
59

B  
MM: 72,58

C  
MM: 78,31

This system contains three staves of music. Staff A (treble clef) shows a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, and a half note G4. Staff B (treble clef) features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. Staff C (treble clef) has a similar complex rhythmic pattern, often in parallel motion with staff B.

A  
62

B  
MM: 67,27

C  
MM: 76,09

This system contains three staves of music. Staff A (treble clef) continues the melodic line from the previous system. Staff B (treble clef) and Staff C (treble clef) continue their respective complex rhythmic patterns.

A  
60

B  
MM: 93,63

C  
MM: 108,30

This system contains three staves of music. Staff A (treble clef) shows a melodic line with quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, and G4. Staff B (treble clef) and Staff C (treble clef) continue their complex rhythmic patterns.

A  
63

B  
MM: 89,64

C  
MM: 80,95

This system contains three staves of music. Staff A (treble clef) continues the melodic line. Staff B (treble clef) and Staff C (treble clef) continue their complex rhythmic patterns.

A  
61

B  
MM: 93,57

C  
MM: 104,86

This system contains three staves of music. Staff A (treble clef) continues the melodic line. Staff B (treble clef) and Staff C (treble clef) continue their complex rhythmic patterns.

A  
64

B  
MM: 91,16

C  
MM: 107,20

This system contains three staves of music. Staff A (treble clef) continues the melodic line. Staff B (treble clef) and Staff C (treble clef) continue their complex rhythmic patterns.

65

A

B

MM: 77,43

C

MM: 93,21

68

A

B

MM: 51,62

C

MM: 45,80

66

A

B

MM: 76,48

C

MM: 87,50

69

A

B

MM: 56,78

C

MM: 54,44

67

A

B

MM: 58,82

C

MM: 68,71

70

A

B

MM: 44,107

C

MM: 36,39