

JEAN-JACQUES EIGELDINGER, *Chopin visto dai suoi allievi*, a cura di Costantino Mastroprimiano, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 2010 («Adagio - Collana di studi musicali»), 432 pp.

Da circa trent'anni Eigeldinger raccoglie testimonianze chopiniane: il lavoro di una vita trova un punto d'arrivo nell'antologia qui tradotta ed uscita in originale nel 2006. Essa compara e ordina sistematicamente diversi scritti di Chopin quali le "agende tascabili" del 1834, 1848 e 1849, la corrispondenza, gli appunti noti sotto il nome *Esquisse pour une méthode de piano*, già trascritto da Alfred Cortot e ripubblicato da Eigeldinger stesso nel 2010, e li accompagna a contributi della sorella Ludwika Jędrzejewicz, di allievi ed amici, fra i quali merita ricordare Franz Liszt, dell'editore Julian Fontana e di moltissimi altri ancora. L'autore sceglie un'inusuale formula espositiva: brevi estratti dalle fonti primarie intercalati da commenti costituiti da altre citazioni di argomento congruente, in carattere più piccolo. Il lettore può così scegliere se seguire il filo di Eigeldinger o fissare l'attenzione sulla fonte diretta.

Interessante è il criterio di divisione e di esposizione dell'ampio materiale, non basato sul genere di fonte o sulla tipologia di provenienza. Al contrario, esso è esclusivamente orientato dall'interesse storico dello studioso. Per questo, l'autore non ha remore ad accogliere le varie testimonianze, anche nel caso in cui memorie o impressioni di ascolti musicali, per la loro componente soggettiva, disegnino un quadro necessariamente disomogeneo. I casi di contraddizione fra testimoni sono molti. Per esempio, Marmontel afferma che «Chopin non poteva soffrire che qualcuno ritoccasse il testo delle sue opere. La minima modifica gli sembrava un errore grave che non perdonava neppure ai suoi intimi» (p. 125). Da altri sappiamo invece che ammetteva e a volte sollecitava l'introduzione di varianti (si veda il caso del *Notturmo* op. 9 n. 1: p. 119 sg.; o quello, assolutamente eclatante, del *Valzer* op. 34 n. 2, con aggiunta di una voce a canone alla quinta: p. 58 sg.). Bene: Eigeldinger non censura e non uniforma ma rimette le contraddizioni dei testimoni, con puntuali e convincenti commenti, al giudizio del lettore-studioso-esecutore.

La trattazione è divisa in tre parti principali: *Tecnica e stile*; *Interpretazione delle opere di Chopin*; *Chopin visto da chi l'ha ascoltato*; all'interno di esse il paragrafo più denso, che riassume gli argomenti principali, è quello intitolato *Teoria dello stile* (pp. 89-156). Seguono preziose appendici: *Repertorio degli allievi*, *Esemplari annotati degli allievi e degli amici*, *Opere d'eggiate e annotate negli esemplari di allievi e amici*. Il volume offre spunti validi non solo sul piano storico, ma anche su quello didattico e pedagogico, in particolare per lo studio del pianoforte. All'esecutore, senza dubbio il destinatario più diretto di questo libro, possono giovare, ad esempio, le informazioni sull'interesse che Chopin nutriva per le diverse sfumature timbriche che si possono trarre da uno stesso suono: più volte egli sollecita l'allievo a prendere coscienza della diversa qualità timbrica di ogni dito e a impiegare-

la in funzione di un preciso scopo. Questo è un dato particolarmente interessante: l'attuale didattica pianistica si sforza infatti di far raggiungere al discente la perfetta uguaglianza delle dita, l'indistinzione di timbro sia fra dita diverse sia in posizioni diverse sulla tastiera, sia infine nei passaggi delle dita sopra e sotto le altre (le 'girate'). Ebbene, da Eigeldinger viene chiarito senza alcuna possibilità di equivoco che invece proprio queste varianti digitali erano volute e ricercate a scopo espressivo da Chopin: ogni dito ha una precisa individualità, e l'artista secondo Chopin deve imparare a «servirsi della loro conformazione naturale, per produrre la più grande varietà di suono, sia per qualità sia per intensità e durata» (p. 68).

Un altro aspetto molto istruttivo della trattazione di Eigeldinger è quello che riguarda il concetto di 'tempo' inteso in una doppia accezione: da un lato, il tempo di base che Chopin riteneva adeguato alle sue composizioni; dall'altro, la conduzione agogica nella grande forma, nel rapporto fra le sezioni e in particolare all'interno delle frasi. Le fonti utilizzate da Eigeldinger lasciano emergere come spesso Chopin trovasse troppo rapida l'esecuzione della sua musica (e ciò parrebbe anche contrastare con le abitudini concertistiche che si sono poi consolidate). Ancor più consistenti sono le testimonianze sulle sue idee di conduzione agogica, estremamente mobile e sensibile, tanto che il suo modo di suonare pareva dare l'impressione di «annullare la battuta», la divisione cronometrica in modo che potremmo quasi definire "pre-debussyano". Di particolare interesse, in tal senso, è la classificazione del 'rubato' proposta da Eigeldinger: un primo tipo, su singole note appena prolungate o accorciate «a scapito o a vantaggio della successiva» (p. 110 nota 112); il «secondo tipo, più comune», consistente in fluttuazioni di più ampio raggio, o in «una sezione, periodo o frase, il cui fluire viene rallentato o accelerato a seconda del senso musicale» (p. 112); il terzo tipo, derivato dalla mobilità ritmica di stili folklorici, soprattutto il *mazur* (p. 115). Eigeldinger conclude che Chopin intende per lo più questa terza accezione quando scrive per intero la parola 'rubato'.

Altro argomento di estremo interesse tanto per il pianista quanto per l'ascoltatore è poi l'impiego dei pedali (pp. 135-140). Nell'attuale didattica, soprattutto infantile (anche per ovvi motivi fisici), l'impiego del pedale arriva dopo una prima fase di alfabetizzazione strumentale. Però Chopin non insegnava mai a bambini, ma sempre ad adulti e già formati (come d'altronde facevano Liszt, Clara Wieck, ecc.). La testimonianza più importante sembra quella di Friedrich Wieck, il suocero di Schumann (p. 140):

Chopin ... potrebbe servire da modello per l'uso del pedale. Le sue sapienti armonie, disposte largamente e provviste dei ritardi più audaci e sorprendenti, per le quali il sostegno della nota del basso è indispensabile, richiedono un uso frequente del pedale per poter essere rese in tutta la loro bellezza. Se esaminate e fate vostre le indicazioni, minuziose e delicate, delle sue composizioni, ne ricaverete un insegnamento per l'impiego, al tempo stesso bello e corretto, del pedale.

Pur incentrandosi su Chopin, Eigeldinger affronta problemi generali, di ampia prospettiva critica. Lo studioso ritrae in modo efficace un periodo nel quale la composizione e l'esecuzione pianistica nelle diverse implicazioni tecniche, sonore e di scrittura erano in una fase empirica, ancora in fase di definizione teorica. I compositori avevano un atteggiamento libero verso il suono pianistico, verso la conduzione del tempo e verso gli effetti sonori: aloni di pedale, ribattuti o accentazioni, altri tipi di portamento; ciò che Chopin definiva con la suggestiva metafora psicologizzante "cercare la nota" (p. 100 sg.), non intendendo solo il tasto, ma tutta la connotazione sonora. La scrittura, in questa situazione, era *in sé* un'attività creativa: il compositore cercava di fissare su carta, sperimentalmente, ciò che l'orecchio trovava nel vivo della materia sonora, o che le dita sui tasti improvvisavano (Eigeldinger dedica anche ampio spazio alla pratica dell'improvvisazione chopiniana: pp. 234 sgg; la diffusione di questa importante pratica all'epoca è tuttavia un tema complesso, sul quale si attende uno studio comparato).

Quanto la scrittura faccia parte a pieno titolo dell'atto creativo, in questo momento storico, è chiaro a chiunque si sia confrontato con gli autografi di Chopin, di Liszt e forse ancor più con quelli del "visionario" Schumann. Però Schumann ha lasciato partiture intensivamente rivedute in età più matura, mentre Liszt ha attraversato un processo di autorevisione ancor più capillare. Se le partiture di Chopin pongono problemi per certi versi analoghi, esse prospettano tuttavia questioni specifiche, altrettanto controverse. Su questo punto il libro di Eigeldinger porta una quantità impressionante di testimonianze. Chopin è forse, fra i tre romantici, quello che più ha sperimentato direttamente sulla creazione di sonorità pianistiche, in forza della sua personalissima qualità di esecutore, raccontata egregiamente da Eigeldinger. Tra le testimonianze che il curatore riporta in merito spicca quella di Berlioz (p. 222):

Purtroppo Chopin è l'unico a poter suonare la sua musica, a saperle conferire quell'originalità, quell'*imprevedibilità* che è una delle sue attrattive principali: la sua esecuzione è intessuta di mille sfumature di tempo di cui lui solo possiede il segreto e per le quali *non c'è notazione*. [corsivi miei]

Tale raffinatezza dell'idea sonora, come nota Berlioz, non può giungere a scrittura; e la situazione è ulteriormente complicata dal fatto che, diversamente da Schumann e Liszt, Chopin non ha potuto svolgere analoghi processi di autorevisione (se non in casi limitati), né ha avuto una tradizione editoriale curata da collaboratori o allievi di solida fiducia. Anzi, Julian Fontana, l'editore fondamentale per la trasmissione a stampa chopiniana, ha in più d'un caso ingarbugliato la matassa, come Eigeldinger in diversi punti segnala. In più, Eigeldinger pubblica una miriade di annotazioni, precisazioni, addirittura aggiunte di ornamentazioni e persino di voci in contrappunto che Chopin stesso ha scritto o che allievi hanno notato sulle partiture, indiscutibilmente autoriali (cfr. la seconda e la terza Appendice, pp. 297-383 *et passim*).

In questo senso il libro di Eigeldinger ha il merito di contribuire al dialogo storico-interpretativo con le pratiche pianistiche dei tempi di Chopin: se molto è stato fatto sulle prassi esecutive ottocentesche degli archi, delle voci, della direzione d'orchestra, la storia dell'esecuzione pianistica tracciata sulle testimonianze dirette dei grandi autori non gode ancora di una grande tradizione di studi. La discussione sulle tradizioni esecutive coinvolge altresì questioni di più ampia portata, fino a toccare alcuni dei principi della moderna edizione critica, riposizionando l'intera questione in termini assai problematici. Per esempio, a pp. 190 e 195 (ma il rilievo ricorre spesso), lo studioso evidenzia esecuzioni di allievi di Chopin divergenti dalla partitura e sottolinea come esse, al pari anche di alcune registrazioni storiche di allievi o allievi di allievi che presentano analoghi caratteri, debbano essere considerate testimoni da prendere in considerazione per l'approntamento delle edizioni moderne. L'argomento è in realtà problematico, irrisolvibile sul piano teorico: va discusso caso per caso. Seguire questo criterio con i rilievi di Clara Wieck per la musica schumanniana porrebbe, per esempio, seri problemi. Per Chopin, invece, questo modo di procedere può essere riportato al centro degli interessi, come proprio lo studio di Eigeldinger mette bene in evidenza, quasi anche a dimostrare come ogni autore richieda una prospettiva filologica differente e non esista *un metodo* editoriale valido in assoluto.

Anche se nella trattazione la prospettiva organologica rimane un poco marginale – lacuna che Eigeldinger riconosce e riconduce con onestà agli spazi limitati di un'antologizzazione –, il volume contiene una quantità di elementi documentari che permetterebbero ulteriori rilievi e riflessioni sia sul piano pratico-esecutivo, sia su quello teorico-storiografico. Certo, si tratta di un libro utile prima di tutto ai professionisti: lunghe parti di confronto di testimonianze esecutive non sono per la lettura continuativa, narrativa; né l'autore offre sistemazioni storiografiche, riflessioni storico-culturali su quanto viene ricavando dall'indagine. Eppure, la raccomandazione a leggerlo non è affatto rivolta ai soli tecnici, sia per la ricchezza dei temi richiamati, sia per lo stile in cui è scritto, sempre vigilato e diretto, chiaro e spigliato, anche per merito della buona traduzione italiana.

L'enorme, ammirevole mole di ricerca si pone, in conclusione, quale punto di riferimento per lo studio della didattica strumentale e, al tempo stesso, per l'educazione generale alla musica e al giudizio critico dell'esecuzione musicale.

ANTONIO ROSTAGNO  
Roma