I

Interpretazione letteraria dei preludi di

Chopin

attribuita a Liszt

fac-simile del manoscritto presentato a cura
di
EDVIGE CALZA

II

Un manoscritto di Chopin

Suoi appunti per la compilazione di un metodo di studio
per pianoforte

Commento all'interpretazione che ne ha dato A. Cortot nel trascriverlo e pubblicarlo
di
EDVIGE CALZA

EDITRICE COMPOSITORI - BOLOGNA
1968

Alla Società Federico Chopin

Edwige Kaelsa

Che. 12/69

Edizione di 50 esemplari
fuori commercio

№ 1

4358
C/1/186

TIPOGRAFIA COMPOSITORI - BOLOGNA

I

Interpretazione letteraria dei preludi di

Chopin

attribuita a Liszt

fac-simile del manoscritto presentato a cura
di
EDVIGE CALZA

Il manoscritto che qui presentiamo nella sua identità fotografica si riferisce ad una interpretazione letteraria dei preludi di Chopin. « *Traduzione dal tedesco da Liszt - Schenker* » precisa la traduttrice Vera Lotar pianista francese che nel 1920 lasciò a Bologna, a persona musicalmente preparata, questa interpretazione da lei stessa tradotta e manoscritta (1). Facendo esaminare il documento al prof. Napoleone Fanti bibliotecario del Civico Museo Bibliografico di Bologna (2) siamo stati incoraggiati a pubblicarlo sperando di portarlo così a conoscenza della Società F. Chopin di Varsavia la quale, in seguito a nostra segnalazione, manifestò il suo interessamento ed il desiderio di conoscere il testo del manoscritto. Se consideriamo che Liszt, nemmeno negli ultimi anni di vita tralasciò l'insegnamento, le origini del binomio Liszt-Schenker sembrano facilmente individuabili: l'Abate Liszt si recava infatti annualmente da Roma a Weimar ove teneva, come scrive Chantavoine, « lezioni collettive sempre più seguite da una clientela sempre meno controllata » (3). Quando Liszt morì Enrico Schenker aveva 20 anni: polacco di nascita studiava a Vienna: benchè non figuri nell'elenco degli allievi di Liszt, redatto dal Göllerich, può avere assistito a lezioni del grande Maestro ed avere udito (oltre agli avvertimenti di carattere esecutivo) le suggestioni, le immagini, suscitate dai preludi di Chopin che Liszt esprimeva ai suoi allievi ed auditori per esaltarne l'interesse e guidarne l'interpretazione. Nella sua maturità Schenker rielaborando così importanti e significativi ricordi avrà, a sua volta, intrattenuto sullo stesso argomento i propri allievi: è presumibile che l'originale del manoscritto in tedesco, la lingua parlata da Schenker, sia stato redatto da persona che seguiva le sue lezioni e sia, come la corrispondente tradu-

zione italiana, di proprietà privata rintracciabile quindi solo per fortuito caso. Liszt nel suo libro « *Chopin* » mentre afferma di essere stato di Chopin « l'interprete più frequente delle sue ispirazioni e, osiamo dirlo, un interprete amato e prescelto da Lui.... » e di essersi « .... identificato con i suoi pensieri sull'arte e con i sentimenti che Egli le affidava.... » usa, a volte, espressioni che il nostro manoscritto sembra riecheggiare (4).

Ai tempi in cui Liszt (ed anche Schumann) espressero le loro opinioni sulla musica di Chopin « la penna di un musicista » scrive lo Jachimecki, « serviva quasi esclusivamente per dare una interpretazione più o meno letteraria delle opere musicali » (5). Lo stesso Chopin che per le sue musiche, volutamente, non ricorse mai nemmeno alla suggestione del titolo nella consapevolezza che la loro emotività fosse stimolo bastante alla fantasia dell'esecutore e dell'auditore, ammetteva tuttavia che: « rien n'est plus haïssable qu'une musique sans arrière pensée ». Ma la circostanza più positiva in favore del binomio Liszt-Schenker che vanta il manoscritto possiamo trovarla considerando che, nel 1920 quando esso fu lasciato a Bologna, Schenker, a quell'epoca poco più che cinquantenne, era a Vienna in piena attività musicale: pianista, compositore, musicologo, insegnante. Chi avrebbe allora osato falsificare la provenienza degli appunti valendosi del suo nome unito a quello importantissimo di Liszt? La chiarezza grafica del fac-simile ci dispensa dal farne la trascrizione: le manchevolezze che talora adombrano il prestigio del documento (6) non alterano sostanzialmente l'interpretazione lisztiana: ed è proprio per non perdere questa che vediamo quelle attenuarsi nella luce della verace amicizia di Liszt per Chopin vivente; fervido divulgatore della musica del suo grande Coevo, Liszt, anche in questa interpretazione letteraria dei preludi mentre asseconda le esigenze emotive dei cultori di musica del suo tempo, ci rivela la nobiltà della sua causa: *fare amare la musica di Chopin.*

EDVIGE CALZA

NOTE

(1) Nel 1920 la pianista Vera Lotar diede anche un concerto all'Accademia Filarmonica di Bologna. Il manoscritto è ora di proprietà di Neva Saltarelli in Boari figlia della pianista a cui fu donato: questa ha ricordi confusi della Lotar e, purtroppo, non sa dire da quale parte di Francia provenisse.

(2) Il prof. Napoleone Fanti compì gli studi musicali in Polonia diplomandosi al conservatorio di Wilno. Fu allievo del maestro St. Szpinalski rettore del conservatorio di quella città.

(3) Chantavoine - « Liszt », Ed. Alcan, Parigi.

(4) Liszt - « Chopin » (trad. Tibaldi Chiesa, ed. Genio) « (.... la struttura armonica tanto originale che sapiente ....) » « (....in Lui l'ardimento si giustifica sempre ....) » pensiamo al secondo preludio in la min. Molti i riferimenti per il terzo pr. in sol magg. « (.... Chopin e Heine si capivano ....) (.... giace imbalsamata la memoria di qualche fuggevole poesia.... Egli le idealizzava fino a renderne le fibre così tenui che non sembrano più appartenere alla nostra natura ....) ». Lo Jachimecki ci sorprende quando nel suo libro « Chopin » si riporta anche lui all'Heine nell'interpretare questo preludio e scrive: « la chiara sorridente melodia piena di spirito e di grazia come le serene quartine di Heine »; nel manoscritto infatti figura il 1° verso della prima quartina: « tu sei come un fiore » (Du bist wie eine Blume) e gli ultimi due della seconda quartina: « pregando che Iddio ti mantenga sì puro, sì bello, sì vago ». (Betend das Gott dich erhalte - so rein und schon und hold). E ci fa pensare al 4° pr. in mi min. quando così si esprime: « (.... una sensibilità nervosa ed inquieta lo conduce ad un rimaneggiamento di motivi di una persistenza accanita penosa come la visione delle torture causate da certe malattie dell'anima e del corpo che non hanno se non la morte come rimedio ....) (.... la espressione rimane sempre nei veri limiti dell'arte ....) ». Nel 7° pr. in la magg. dal titolo « ballerina polacca » la traduttrice si esprime in modo confuso, contraddicente: le stesse immagini nel capitolo « mazurche » del libro di Liszt sono rese comprensibili come segue: (« .... avanzando prima con timida esitazione.... scivolando a lungo su un solo piede poi come una bimba prende lo slancio tutt'a un tratto portata sulle ali da un passo di basco allungato ....) ». Nell'8° pr. in fa diesis min. nel manoscritto stesso è citato il libro di Liszt con riferimento al noto episodio di Maiorca. (Chopin nell'angosciosa attesa della Sand). Sempre nel suo libro Liszt cita lo Zaluscki come « il miglior interprete letterario delle musiche di Chopin » e riporta interpretazioni riferentisi ai preludi. Come ispiratore di Chopin, Liszt ricorda poi il poeta Mickiewicz « le cui scene prestano alla pittura quelle emozioni che Egli (Chopin) di preferenza riproduce »; il 15° pr. in re bemolle magg. ed il 24° in re min. nel manoscritto sono interpretati con riferimento alla natura in burrasca: e quando Liszt scrive « (.... il motivo veemente con un'aria sinistra come l'ora che precede l'uragano.... il ritorno prolungato di una tonica al principio di ogni battuta....) » ci fa pensare all'ultimo preludio anche se non è a questo brano che Liszt si riferisce.

(5) Jachimecki - « Chopin - La vita, le opere » (Ed. Ricordi).

(6) La pianista francese che traduce in italiano un testo tedesco è comprensibile che non usi la nostra lingua con sufficiente chiarezza; anche i riferimenti sulla classificazione di tonalità, di accordi, di procedimenti armonici, per i quali alterna continuamente la terminologia musicale tedesca con quella italiana, sono a volte confusi ed inesatti: di ciò è forse responsabile anche l'ignoto frettoloso estensore degli appunti in lingua tedesca. Testimonianze preziose ci sarebbero giunte se fosse esistito il nastro magnetico al tempo in cui i grandi artisti, con spirito missionario, comunicavano le loro ispirazioni ed esperienze d'arte ai propri allievi.

Preludi – Chopin –

N° I Ricongiungimento – do magg

N° II la min – Presentimento di morte –

Quanto la tonalità, tanto il pezzo è vago – principia in mi, passa nel sol e nel si per perdersi e condurre agiatamente nel la (l'accompagnamento a sinistra è da suonare sempre pesante e legato) si ode l'implacabile voce della morte (a destra) che verso la fine diventa incerta e finisce in suoni

II vaghissimi – il redentore non s'avvicina ancora al solitario, tutto era un illusione –

Nº 3 – sol magg – "Sei come un fiore" Un genio svolazzando per la finestra nella stanza sovrasta a un fanciullo che dorme e bisbiglia alcune parole d'una poesia di Heine – Distintamente si odono le parole (battuta in do magg). – – pregando che Iddio ti mantenga" sì puro sì bello sì vago – – "Poscia il genio se ne va –

Nº 4 – (mi min) Assalto di soffocamento

È descritto uno degli assalti, che Chopin aveva spesso per causa di una malattia di petto – La mano

III sinistra fa sentire l'asma, la destra i gemiti; nella 12ª battuta è raffigurato il voltarsi di Chopin sull'altro fianco – Però le difficoltà di respirare aumentano continuamente; nel "stretto" egli da un profondo sospiro, la pulsazione s'accelera e Chopin sta per soffocare – Verso la fine del preludio il respiro si calma (gli accordi a sinistra vanno più sospirati che suonati) e battiti del cuore rallentano e diminuiscono – cessano col accordo di seconda – Gli ultimi accordi fanno intravedere che l'ammalato dorme –

Nº 5 (re min.) Fra Dubbio e incertezza –

Il si e il si tam - a vicenda -
il si ed il no - Il pezzo diventa
poi del tutto vago finiti le tonalità
cambiano con ogni secondo - Tale
scorre questo preludio fin' alla
conclusione, ~~con~~ sdegno accoppiato
d'ostinatezza pone fine al
pezzo -

Nº 6 si min - La campana
della morte -

La destra deve suonare (la cam-
-pana) senza rubati e senza
alcun sentimento - Questa
campana suona ugualmente
su tutti, implacabile
spiccata - mentre ~~il morente~~

(a sinistra) l'anima, abban-
-donando il corpo del morente
sembra ~~ad~~ vada errando per
l'infinito, fino a che raggiun-
-ge la via dell'immortalità
al fine la campana si tace
vibrano nell'aria quattro
lenti rintocchi finali -

Nº 7 - (la magg.) - Ballerina
Polacca -

Ecco una ballerina, che
secondo l'uso polacco stacca
pochissimo i piedi dal suolo
e che con graziosissimi ed ameni
movimenti danza con un passo
che quasi non tocca terra - è
la poesia danzante -

N° 8 – (fa diesis – min.)

Disperazione –

Questo preludio si basa su un episodio autentico del quale ci parla anche Liszt nel suo "Chopin" Un giorno George Sand era uscita di casa in compagnia di suo figlio Maurice e presa da un acquazzone non ritornò che il giorno seguente. Chopin tormentato da un ansia indescrivibile, suonò questo preludio nel momento stesso, ch'essa rincasava Nessun si commosso che la

fissò a lungo senza riconoscerla – Aveva il volto coperto d'un pallore mortale I piccoli valori, che vanno con innumerevoli allacciamenti per quasi tutte le tonalità sciogliendosi poi man mano cromaticamente e enarmonicamente, esprimono l'angoscia febbrile d'un impeto che ora cresce, ora diminuisce mentre il pollice della destra va destando una melodia meravigliosa che commuove tanto per la sua bellezza, quanto per

d'intensità della passione
Finalmente Chopin crede
di riconoscere la diletta
(magg.) ma la dolce
visione svanisce e torna
a predominare la disperazione.
N° 9 mi magg. Visione
scrivendo ciò il Chopin
era persuaso d'esser incapace
di qualsiasi invenzione —
Egli stesso vuole vedere
se non trovasse nella testa
un'idea — Se la spacca con
un martello (si devono
suonare nettamente distinti

fra loro i sedicesimi
e i trentaduesimi, poiché
pare di sentire due capi di
colpi di martello) — Nella
terza e quarta battuta (Trillo
a sinistra) pare di sentire calare
il sangue — Chopin dispera
di trovare qualcheosa e i
colpi diventano sempre più
violenti (2 volte 32mi un dopo
l'altro crescendo!) e ora ha
trovato nella parte occipitale
un'idea — Calmatosi torna
a mettere a posto le singole
parti della testa e finisce

contento il pezzo —

N° 10 do# min.) Il lepidottero notturno —

Un parpaglione vola intorno nella stanza — ecco che si è nascosto — (il lungo sol #.) palpita ancora un po' colle ali — Un attimo più tardi s'alza di nuovo — si odono tremare un poco le ali (5 trilli (sinistra)) Ciò si ripete parecchie volte — finalmente mentre appunto sta palpitando il piccolo seccatore viene colpito coll'ammazza mosche dal inquilino della stanza — ancora un movimento è morto —

XI°

N° 11 (si magg.) La libellula

Essa fa vaghi giri intorno a uno stagno — ora vola fin nel mezzo — ma torna, vola di quà di là — ancora una volta e sparisce nell'acqua —

N° 12 (sol diesis min.) Duello

Gli eroi si slanciano un contro l'altro. Si paragoni le due note correnti a destra coll'avvicinarsi d'ambedue i combattenti (rescendo) per retrocedere e avanzare di nuovo — mentre a sinistra si sentono dei passi, sempre tre a tre. Col fortissimo gli scudi cozzano fra di loro; poi col piano — si allontanano per avventarsi di nuovo uno contro l'altro — (grandi salti a sinistra) prendono un grande slancio, le

brillano, (a sinistra un breve accordo) - Chopin è ferito - lo avvicinano (attacco destra) nasce una confusione - il ferito viene portato via

N° 13 - (fa diesis mag.)

Perdita -

Chopin patisce, non può vedere l'amata e la crede perduta per sempre (lei) - Non l'ama più! Lo sente distintamente e il suo dolore si sfoga nella musica - Ogni nota a sinistra lo dice e spesso si ripetono le stesse note - Nel passo in re diesis min. ricorda il passato ora nella voce di sopra ora in quella del basso, mentre le lunghe

~~mentre le lunghe~~ note a destra sembrano non volersi staccare del passato - Nelle due ultime battute prima del "tempo primo" si odono quasi dei gemiti e i sospiri cagionati dalla perdita, mentre nel "tempo primo" domina la rassegnazione -

N° 14 (si. bem. magg.

Paura -

In quell'epoca nel quale il cuore di Chopin sofferse varie disgrazie veniva visita più spesso che di solito

da visioni folle - nelle ore
crepuscolari e l'ansia
saliva sino al infinito -
il suo cuore martellava, e
esternamente volle fare
sentire per mezzo di quella
musica la sua paura —

N° 15 - ~~la~~ b -

Il tono sul la b, che si
cambia più tardi in sol#
deve possibilmente venire
suonato regolarmente (ritmicamente
perché la pioggia cade regolare





solamente alla melodia
bisogna dare anima
la disposizione d'animo della
seconda parte è tranquilla
se anche ha quella pesantezza
del temporale - Si ode uguale
il vento nel cammino sibilare
(in do#) il temporale
si avvicina, il fulmine
guizza scoppia mentre
la pioggia cade a torrenti -

TOWARZYSTWO ZAKŁADU BIBLIOTEKA WROCŁAWA
NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

nuovamente viene più scuro
lampeggia e tonneggia —
la pioggia entra per le
fissure del tetto — si sente
come goccia da differenti
buchi (cambia loro) mentre
gocciola avanti un po
rischiare (cambiamento
enarmonico) la prima
melodia ritorna — e tutto
d'un tratto cessa di
piovere e si sente solamente
nel pensiero cadere ancora

delle goccie — (2 ottavi di
goccie) Chopin guarda
colla lampada in mano
se piove ancora — nel sogno
sente ancora piovere
mentre invece tutto è
calmo —
N° 16. — si 6 min —
L'inferno —
Nuovamente una di quelle
visioni folli come strappata
fuori dalla fantasia agitata
del maestro — un abisso
infernale si apre — e ne

escono parecchi diavoli —
raggiungendo l'un l'altro con
salti più grandi (mano
sinistra tocca tutta la tastiera)
essi sembrano gradatamente
sparire nell'abisso — ~~quel~~
nel "stretto" comincia un
tumulto — tutti vogliono
andare già nello stesso tempo
nel abisso — si vede da
ultimo ancora un diavolo
come indeggia su e giù, ad
un tratto (do b) salta in
aria e ha nuovamente già

gli altri lo seguono e
tutti vanno all'inferno
l'abisso si chiude —
N° 17 — la b —
Una scena sulla piazza
di Nôtre Dame a Parigi —
Una scena d'amore al chiaro
di luna che viene interatta alla
fine dal battere dell'orologio
della chiesa — che sta di rimpetto —
delle caffie innamorate sulla
finestra aperta — da prima
sottovoce poi più forte poi

animato e passionato —
(la b mag) fa nuovamente
misterioso, crescendo a mi mag —
fino all'estasi — un abbraccio
(accordo vibrato di mi b
mag) ad un tratto risuona
il primo rintocco di
campana — gli innamorati
svegliati dalla loro ebrezza
bisbigliano ancora — batte
un altro colpo — il mormorio
perdura — ~~ancora~~ fa suonare
le 11 — si sente ancora un ultimo
sospiro d'amore —

N° 18 — fa min — Suicidio.
Un infelice sale in una agitazione
folle su di un altura — sempre
più profondo giace l'abisso
innanzi a lui — appena egli
guarda nella profondità,
la prende il capo giro — tuttavia
egli sale sempre più in alto
fa si arrampica sulla torre
ancora un gradino, ancora
un'altro — ancora quattro
gradini — poi precipita dall'alto
nella profondità e il corpo
si sperpa (Trilli) quelli

che stanno attorno sono
inorriditi — il piccolo
dramma si chiude con
due accordi —

N° 19 — mi 6 —

Gioia interna —
La bellezza prende ugualmente
tutta la tastiera — a
destra e a sinistra ~~più~~
~~animato poi~~ una straordi=
=naria estensione delle
armonie come se volessero
attestare con forza che la

felicità non ha confini
l'orizzonte è tessuto di
dolcezza — negli accordi
che vengono sempre a meno,
questo felice è afferrato
dal dubbio dal ignoto —
ma perdè il sentiero e ricomincia
la felicità — ~~fa~~ fa di
nuovo dubbi — (c — ges) ma
vengono fatti tacere
in ultima piega verso
la conduce della tenacità
iniziale —

N.o 20 - Marcia funebre -

Un carro da morto (mortuario con l'accompagnamento di gente attraversa un parco: ora è sparito sotto agli alberi (bb.) la luna splende sul gruppo (voce sup.- dere venire suonata in modo vibrante) L'accompagnamento (seguito) piega ad angolo - si vedono le figure solamente come ombre sulla parete, dove

dove appariscono distintamente grandi - Una grande macchia nera copre improvvisamente la parete (e magg. accordo finale) è la cassa mortuaria.

21 - (B dur) Alla domenica

Gente va alla chiesa, donne con libriccini da preghiera e rosari, seguono bambini e vecchi - Le campane cominciano a suonare" (forte dell (Ges dur) a (sinistra molto legato (affinché suoni" molto „sonoro" —)" este

tornolano ancora
nell'aria – La messa
è finita – La gente
esce a torrenti dalla
chiesa – infine escono
singoli (uno alla volta)
dentro ancora solo uno.
Quando anche l'ultimo
è andato via, si sente
distintamente come
il sacro servo dalla
chiesa chiude le scale
e chiude la porta –

(Nei due accordi finali vano da accentarsi C. e B.
nella voce media) –
N.o 22 – Solenne – In questo Preludio non si
devono notare in nessun posto le divisione tra
battute – Una melodia energica (quasi
rappresentante una persona) spinge impazientemente
innanzi – la mano destra (la 2.a persona)
accenna, nel mentre sembra placificare –
Si sente l'arrabbiato battere del piede (Ff)
sempre più forte si fa l'impazienza, non vuole
più nessuna tranquillizzazione – La pazienza
si perde del tutto (accordo di 2.o) tutte
due le persone chiudono rabbiosamente le porte –

N° 23 — Barchetta di
divertimento —
Sul chiaro specchio dell'acqua
galeggia un ornato canotto
al vento svolazzano le
bandiere — Nautici a
(Figura a destra, a sinistra
Trillo) va sempre avanti
Ora lo si vede ancora
nella lontananza piccolo
piccolo (Ff. F dur) — ancora
un momento svolazzano le
bandiere — ora è sparito!

N° 24 – Temporale

La mano sinistra ~~[illegible]~~ tempesta a destra risuona un motivo drammatico, un fulmine attraversa ad un tratto l'oscurità (corsa a destra) Cade ~~[illegible]~~ un albero a terra – Un lampo lo illumina – Nuovamente tempesta e fia terribilmente di prima – fulmini lampi attraversano l'aria continuamente –

Tuttavia non piove – Da lontano risuona lugubremente (e moll) s'avvicina (Des dur) ad un tratto (ad : a "destra) un raggio elettrico, ed il quadro del temporale è illuminato abbagliantemente – Sempre tempesta, fino a tanto che una "rottura di nubi" (scala cromatica a basso) si rovescia (la mano sinistra è sul "A" ed il punto (sedale) d'organo segue) Il maltempo continua – alberi vengono sradicati – il tuono (Krakt) romba ⚡ – Un fulmine cade, distruggendo

Tutto, e con forza drammatica finisce il pezzo —

(Traduzione dal tedesco) di Liszt Schenker

II

Un manoscritto di Chopin

Suoi appunti per la compilazione di un metodo di studio per pianoforte

Commento all'interpretazione che ne ha dato A. Cortot nel trascriverlo e pubblicarlo

di

EDVIGE CALZA

"CHOPIN PÉDAGOGUE„

Con questi due vocaboli il cui incontro lo stesso Cortot riconosce « désobligeant pour l'esprit » egli intitola e dedica il III capitolo del suo libro: « Aspects de Chopin » a considerazioni, molto personali, sulle attività di Chopin come insegnante. « L'artista poeta » o il « poeta musicista » come Liszt, di Chopin coevo ed amico, lo ha per primo in entrambi i modi così qualificato, tale essendo fino dalla nascita tale rimane anche nell'esercizio dell'insegnamento; ed artista e poeta si manifesta anche in un abbozzo (manoscritto) di carattere didattico che è oggetto dei commenti di Cortot il quale, garantendone l'autenticità, ne scrive tuttavia col più convinto disprezzo. « Prima di chiudere questo sommario esame delle attività e del comportamento di Chopin come professore » (rifiutiamo tanto il « comportamento » così come lo espone Cortot, che la pedantesca qualifica di « professore ») viene a parlare del manoscritto citando un brano del libro di Liszt, primo biografo di Chopin, che verso la fine della sua divagante narrazione, nella quale però Chopin figura in tutta la sua grandezza di Artista e nobiltà di Uomo, scrive quanto segue: « In ultimo Chopin aveva avuto il progetto di scrivere un metodo per pianoforte nel quale Egli avrebbe riassunto le sue idee, sulla teoria e la tecnica della sua Arte, frutto dei suoi lunghi lavori, delle sue felici innovazioni, delle sue intelligenti esperienze. Il compito era serio e richiedeva un raddoppiamento di applicazione anche per un lavoratore assiduo come Chopin....) (.... ma le forze non bastarono più ai suoi disegni: questa occupazione era troppo astratta, troppo assorbente. Egli proseguì col pensiero il piano del suo progetto, ne parlò a più riprese, ma l'esecuzione divenne per Lui impossibile. Non tracciò che alcune pagine: furono distrutte con tutto il resto ». « Non ci voleva che questo apprezzamento » scrive Cortot « del più illustre biografo di Chopin per suscitare retrospettivamente, il rammarico di tutta una generazione di pianisti e musicologi all'idea che un lavoro così impor-

tante e significativo fosse stato distrutto, come dice Liszt, « per una troppo rigorosa esecuzione delle ultime volontà di Chopin .... ». L'affermazione che Chopin abbia espresso la volontà che venisse distrutto anche l'abbozzo del suo metodo, è contestata da Guy de Pourtalès che scrive di avere notizie preziose ed inedite sulle ultime ore di vita di Chopin e, dopo, da Salvaneschi quando nel suo libro « Tormento di Chopin » (tradotto anche in polacco), scrive che Chopin: « verso sera dice di bruciare tutte le sue carte eccetto un metodo per piano appena abbozzato che affida ad Alkan e Reber perché ne traggano qualche utilità » (1). « Verso sera » va riferito alle ore pomeridiane del 16 ottobre: il trapasso di Chopin avvenne nelle prime ore del 17 ottobre. Alkan e Reber, musicisti, amici di Chopin furono quindi forse i primi ad avere nelle mani il manoscritto: ma Liszt, che scriveva (quanto riportato) nemmeno un anno dopo la morte di Chopin, è naturale che lo ignorasse. In seguito il manoscritto, secondo quanto riferisce Cortot, fu donato dalla sorella di Chopin alla principessa Czartoryska che lo lasciò per legato alla pianista, di origine polacca, Natalia Janotha allieva di Clara Schumann. « A dire la verità » commenta Cortot « la lettura di questo documento ci ha procurato qualche delusione. Invece delle particolari vedute in cui, per la vastità del soggetto, Liszt e George Sand ci avevano fatto presentire l'eccezionale importanza ci siamo trovati in presenza di considerazioni curiosamente scucite dove, gli stessi principi elementari, vengono trattati con una sconcertante goffaggine (une gaucherie déconcertante) ben lontani da ogni personale concetto e da una qualsiasi osservazione che potesse prestarsi ad una convincente generalizzazione: e la vacuità stupefacente (la viduité surprenent) del documento poteva indurci a deplorare che l'autodafé, al quale Liszt aveva prestato fede, non avesse fatto giustizia di un saggio teorico così sprovvisto di ogni valore ». Ma « un caso straordinario », così scrive, gli ha fatto trovare il manoscritto già posseduto dalla Janotha (2) che gli permette di « liberare » la memoria di Chopin dalla responsabilità di questa *notice* almeno nella forma e nella redazione incriminate che gli sono state assegnate.... » naturalmente dalla Janotha la quale diede, continua Cortot, a questi « precetti rudimentali il significato di una professione di fede artistica e le fertili risorse di una immaginazione generosa .... » come, altrettanto generosa, sulla valutazione dell'abbozzo Chopiniano, Cortot considera « l'enfasi Lisztiana ». Poco oltre, tuttavia, afferma che la Janotha non può essere accusata di totale « soperchieria » giacché la sua « paraphrase

verbale » si appoggia ad elementi di un « testo autentico »: ed allora sembra contradirsi, scagionando l'incriminazione perpetrata dalla Janotha nel presentare il manoscritto di Chopin. Non sappiamo cosa scrisse la Janotha nel rendere noto il documento a lei pervenuto, né sappiamo dove Cortot abbia trovato le tracce della di lei « paraphrase verbale » in favore del documento stesso, ora passato in proprietà di Cortot: è indubbio che egli intende « liberare » la memoria di Chopin dalle lusinghiere valutazioni tributate « generosamente » all'abbozzo denigrandolo con incomprensibile accanimento. (« .... è un vero puzzle di luoghi comuni .... ») (« .... redatti in un francese assai discutibile .... ») cosa che non meriterebbe nemmeno di essere rilevata in un musicista, tanto più polacco; e lamenta che tante cancellature e correzioni per la elaborazione così «enfantine » dell'abbozzo ne rendano difficile la lettura.

Il manoscritto di Chopin non rappresenta un vero organico schema e nemmeno una serie ordinata di appunti: esprime piuttosto una tormentata ricerca di linguaggio e di mezzi esecutivi atti a non adombrare al giovane studioso l'intima essenza della musica (l'Arte più riscaldata dall'impeto espressivo umano) alla quale il giovine novizio si avvicina cercandone le ineguagliabili emozioni, e non le aride nozioni e la automazione meccanica che gli vengono offerte da una pedante ed ottusa tradizione didattica. Compito difficilissimo (che può spiegare le molte cancellature!) nel quale Chopin era guidato dal ricordo della sua infanzia e adolescenza di genio musicale che gli permise di risolvere da solo tutti i problemi dell'esecuzione pianistica. « Hai fatto lavorare la tua mente prima delle tue dita » gli scriveva suo padre « mentre altri hanno speso giornate intere al piano tu, di rado, passavi un'ora nell'esecuzione di opere altrui ». Alla spontaneità del suo inizio di studio Egli avrebbe voluto informare il suo « metodo dei metodi » e questa sua aspirazione illumina quell'abbozzo rimasto informe, non divergente, ma più vicino ai suoi principi di semplicità didattica di tutte le notizie sparse dai suoi allievi (veri o presunti): notizie sulle quali, oltre Cortot, sono stati indotti a scrivere altri suoi biografi che hanno cercato, con particolari minuziosi, di codificare il suo non codificabile sistema d'insegnamento: cosa viva offerta con amicizia e sacrificio nell'amore per l'Arte. Qualcosa di nuovo, di vivo si muove veramente nelle considerazioni fermate da Chopin in quel manoscritto di cui dobbiamo essere grati a Cortot di averne curato la trascrizione e la pubblicazione.

« Non si può mai abbastanza ammirare » scrive Chopin nel foglio

numerato 6 « la genialità con la quale si è costruita la tastiera così bene in rapporto alla conformazione della mano: i tasti alti per le dita lunghe servono mirabilmente come punto di appoggio .... ») ed in altro foglio, consiglia appunto l'impostazione della mano con le dita centrali sui tasti alti, il pollice ed il mignolo sui tasti bassi. Sempre nel foglio n. 6 dimostra come solo in tre gruppi si possa riunire lo studio del meccanismo pianistico. I° gruppo: le note vicine a distanza di un tasto (1/2 tono - e tono) quindi scale e trilli: « Siccome ciò che si potrà inventare per suonare a distanza di 1/2 toni e di toni non esiste » scrive Chopin « una quarta forma astratta da studiare in questa categoria non può essere che una forma composta, o una frazione, di scale e di trilli ». II° gruppo: le note distanziate di più di 1/2 tono o di un tono partendo cioè da un tono e 1/2; l'ottava divisa in terze piccole ed ogni dito occupa un tasto; l'accordo perfetto e i suoi rivolti; le note lontane (per salto). III° gruppo: le note doppie a due parti: terze, seste, ottave. Quando si sa suonare le terze, le seste, le ottave si sa suonare anche a tre parti: di conseguenza gli accordi che si sapranno spezzare, con la tecnica delle note distanziate; le due mani dunque possono legare anche 4, 5, 6 parti e conclude Chopin: « Non si inventerà niente di più per lo studio del meccanismo del pianoforte ». In altro foglio (n. 7 bis) scrive: « non si tratta dunque di teorie più o meno ingegnose ma si va dritti allo scopo e si semplifica la parte tecnica dell'Arte ». Nel foglio n. 8 raccomanda: « la mano morbida, l'avambraccio e il braccio imiteranno le mani con naturalezza.... ». Nel foglio n. 10 consiglia di non esercitarsi per dare a tutte le dita la stessa forza perché ogni dito ha il suo carattere: « il quarto dito legato, come siamese al terzo, e che a tutta forza lo si vuole staccare da lui, cosa impossibile e, grazie a Dio, inutile ». E sempre nel foglio n. 10: « Lo scopo non è di suonare tutto uguale; mi sembra che un meccanismo ben formato deve saper colorire (nuancer) con una bella qualità di suono....). E continua raccomandando di non suonare « tutto di polso (du poignet) come pretende Kalkbrenner.... » ma torna a ripetere di interessare al movimento della mano anche l'avambraccio ed il braccio. Con queste affermazioni, non abituali al tempo del guida-mano ([3]) si può dire che Chopin anche per la tecnica pianistica « è il precursore di tutti i precursori » ([4]).

Mentre Cortot scrivendo che Chopin (per ottenere un' esecuzione rapida e scorrevole delle scale o degli arpeggi) faceva esercitare gli allievi col *glissando*, ossia, precisa: « usava della morbidezza dei movimenti laterali che trascinano le dita al loro seguito » non fa che convalidare il criterio tecnico di Chopin naturalmente contrario al guida-mano (l'uso del quale inibisce l'elasticità del movimento) ma trae poi la più inattesa e contrastante conseguenza vedendo profilarsi, nell'insegnamento di Chopin, « non apertamente suggerita » ma come « una eventuale minaccia » l'ombra « maussade » del guida-mano! Trascriviamo ancora dal manoscritto di Chopin un esempio di esposizione teorica: « La parola indefinita dell'uomo è il suono. - La manifestazione del nostro sentimento per mezzo dei suoni. - L'Arte di esprimere i nostri pensieri con i suoni ». E sempre restringendo l'ampiezza delle definizioni, conduce con tutta semplicità alle nozioni di teoria per la lettura musicale: « Un suono astratto non fa musica, come una parola non fa linguaggio ....) (.... quando ci sono due suoni uno è più alto e l'altro più basso ....) (.... quindi è naturale servirsi di linee sovrapposte nelle quali disporre le note ....). Il foglio n. 7 valorizza da solo tutto l'abbozzo: « Io sottometto » scrive Chopin « a chi vuole apprendere l'Arte di suonare il piano delle idee pratiche, molto semplici, che l'esperienza mi ha dimostrato di una reale utilità. L'Arte essendo infinita, nei suoi mezzi limitati, bisogna che il suo insegnamento avvenga con mezzi limitati ed apra (con gli stessi mezzi) un nuovo infinito ». E continua in tono scherzoso: « Si sono provati molti sistemi, inutili e noiosi, per insegnare a suonare il piano che non hanno niente in comune con lo studio di questo strumento: sarebbe come volere, per esempio, imparare a camminare con la testa per fare una passeggiata: ne consegue che non si sa più camminare, come si deve, con i piedi e nememno troppo bene con la testa. Non si sa suonare la Musica propriamente detta, ed il genere di difficoltà che si praticano non sono le difficoltà della buona Musica, della Musica dei grandi Maestri. È una difficoltà astratta, un nuovo genere di acrobazia ».

Circa lo scopo che Chopin poteva prefiggersi con la compilazione di un metodo di studio, Cortot si permette una illazione del tutto personale ed arbitraria, in nessun modo documentabile, scrivendo quanto segue: « Il suo proposito non era altro sembra (....) che di procurarsi qualche vantaggio materiale con la eventuale pubblicazione di un'opera di pratica utilizzazione simile » (simile? anzi totalmente diversa ([5])) « a quelle dei suoi contemporanei Mochelès, Herz, Kalkbrenner dalle quali essi traevano utili considerevoli senza che la loro reputazione di virtuosi venisse diminuita: anzi al contrario. E mi si passi questo mediocre

gioco di parole: Egli non pensava tanto ad una somma di vedute artistiche obbligandosi, fortunatamente per un tempo assai breve, alla redazione « *maladroite* » di questo fastidioso lavoro quanto alla somma, e qui il termine ha tutto il suo significato materiale, che avrebbe potuto ricavarne ». Chopin imitatore di pedagoghi, qui è ben il caso di così qualificarli, di cui Lui giovanissimo genio rifiutava gli insegnamenti? e che appena diciottenne diede mano ai suoi studi, quell'opera varia, robustissima che sembra una sfida gettata a tutto lo *studiolame* allora in voga (ed anche oggi!). Chopin la cui esigenza di perfezione nell'Arte si tramutava in esigenza e tormento verso se stesso, avrebbe messo il suo nome ad una opera simile a quelle da lui disapprovate unicamente a scopo di guadagno? È un'asserzione che non regge e che non si può in nessun modo giustificare. Esclusa quindi ogni idea utilitaria dell'ultima ora, come si vorrebbe far credere, non resta che l'idealità artistica che fino dalla sua giovinezza (poco oltre i venti anni) gli faceva scrivere a Delfina Potocka ([6]): « Sai le lettere che ti scrivo saranno forse l'inizio di un altro più impegnativo lavoro: vorrei scrivere sulla Musica e l'Arte pianistica perché da noi mancano libri di tal genere » e altra volta sempre a Delfina: « Scrivendo gli studi mi sono sforzato di far risultare, oltre allo studio, l'Arte. All'artista che deve a lungo esercitarsi bisogna dare, perché non si annoi a morte, esercizi in cui trovi degno alimento per le sue orecchie e per il cuore. Mi inquieta il fatto che non esistano esercizi per chi comincia: ogni possibilità è aperta dinnanzi all'artista: quando gli esercizi lo annoiano può ricorrere alle più alte opere d'Arte, ma il poverino che, all'infuori degli esercizi non può ancora suonare nulla, che ha le dita legate, rigide, sono necessari degli esercizi gradevoli che non lo disgustino dalla Musica. Mi sono provato a scrivere qualcosa di simile ma non ci sono arrivato perché tutto era troppo difficile per principianti. Forse rimanderò a più tardi questo lavoro e forse qualcun'altro mi precederà e si affermerà in questa Arte: è difficilissima ». Nessuno lo ha preceduto: e chi lo ha seguito? Se consideriamo i programmi di studio che ancora oggi i conservatori offrono agli studenti di pianoforte (e non solo dei primi corsi), possiamo dire *nessuno*. Si sono perdute, è vero, le tracce del guida-mano di Kalkbrenner ma i criteri che informano lo studio di questo strumento, base necessaria per formare ogni cultura musicale, sono sempre gli stessi ([7]). Un secolo dopo la morte di Chopin, esattamente nel 1949, Cortot trascrive e pubblica l'abbozzo di Chopin per il suo « Metodo dei Metodi » commentandolo

nel modo che abbiamo veduto. È vero che in altro capitolo del suo libro Cortot mette in evidenza le speciali doti auto-didattiche manifestate dal giovinetto Chopin: non riconosce però che, proprio in quelle, sono le origini lontane dell'aspirazione di Chopin alla compilazione di un lavoro divulgativo dei suoi concetti di pedagogia pianistico-musicale. « Suonare bene il piano » e qui siamo d'accordo con Cortot « non era per Chopin uno scopo, ma un mezzo per rendere nella maniera più sensibile le emozioni e i sentimenti di cui la musica è misteriosa messaggera ».

Nel suo abbozzo con l'autorità dell'esperienza e la visione geniale dell'Arte, Chopin indica appunto come avvicinare l'aspirante musicista all'infinito emotivo che la musica offre: « con i mezzi limitati di cui essa dispone » sono le sue già citate parole; e sono gli stessi mezzi che a qualunque livello di studio, da quello elementare fino alla conquista di una vera tecnica d'Arte, daranno la possibilità di eseguire come scrive Chopin: « la Musica propriamente detta, la buona Musica dei grandi Maestri »: e, naturalmente, la Sua di cui ci ha lasciato l'inestimabile dono.

EDVIGE CALZA

NOTE

([1]) Guy de Pourtalès nel suo libro « Chopin ou le poète » (ed. Gallimard) scrive appunto la frase riportata dal Salvaneschi, mentre afferma di avere « notizie preziose ed inedite sulle ultime ore di vita di Chopin e di conoscere anche la sua ultima volontà circa le opere che Egli lasciava incompiute »; e ciò in base ad una lettera scritta da Grzymala al suo amico Auguste Leo, pochi giorni dopo la morte di Chopin, e della quale il de Pourtalès prese personalmente visione.

([2]) Cortot acquistò il manoscritto a Londra nel 1936 dove la Janotha « finì i suoi giorni » scrive Cortot ma non dice da chi lo acquistò. Nel 1883 si ebbe notizia dell'esistenza di questo manoscritto continua Cortot « da un cenno per il *metodo dei metodi* riprodotto da un manoscritto di Chopin che la stessa Janotha avrebbe assicurato alla pubblicazione come supplemento alla traduzione tedesca ed inglese di conferenze tenute a Varsavia da Kleczynski sulle « Grandi opere di Chopin ».

([3]) Kalkbrenner autore del metodo « pour apprendre le piano à l'aide du guide-main ». Il guida-mano viene così descritto da Saint-Saëns: « una sbarra di ferro fissata davanti alla tastiera sulla quale posava l'avambraccio in modo da sopprimere ogni azione muscolare che non fosse quella della mano ».

([4]) Così lo qualifica il Laurencin per certe arditezze armoniche usate da Chopin. (Citazione fatta dallo Jachimeski. « Chopin, La vita e le opere »).

([5]) Dice bene il Valletta a proposito dei musicisti (pianisti) dell'epoca di Chopin: « Egli li trovò così abbarbicati al terreno dove avevano allignato che non ebbe punto intenzione di smuoverli: Chopin fece la sua strada senza gettare sassi agli altri e senza insidiare anima viva ....) (.... ma quanto usciva dalla sua fucina era *oro fuso* ....) ». Ippolito Valletta - « Chopin ».

([6]) Wierzynski - Chopin (trad. it. Rizzoli ed., 1955) « Il testo delle lettere di Delfina Potocka è pervenuto a noi attraverso Paolina Czernicka (imparentata con la famiglia di Delfina) morta in Polonia nel 1949. Essa possedeva un certo numero di frammenti scritti dalla mano di Chopin ma in pezzi ....) (.... nel mensile polacco Scienza e Arte n. 5-6-8-9 1946 Paolina pubblicò un articolo « Chopin e i poeti » nel quale citava 11 di quei frammenti: all'articolo univa una fotografia dei frammenti scritti dalla mano di Chopin ....) (.... quelle lettere fornite dall'istituto Chopin di Varsavia si trovano nel libro edito dalla fondazione Kosciuszko in Nuova York ».

([7]) Nella rivista mensile « Il Musicista » n. 14 anno 1942 chi scrive faceva notare che: « non è vitale nel campo dell'arte il sistema burocratico e carceriero, usato nei Conservatori, del passaggio obbligato per un determinato numero di anni di studio e questi con programmi in precedenza definiti »; si osservava anche che i traguardi degli esami di compimento inferiore, medio, superiore con programmi, musicalmente definiti in ogni stile, bastavano per giudicare l'allievo e doveva essere facoltà di chi insegna la scelta del sistema tecnico-artistico e gli anni di studio occorrenti ad ogni allievo per superarli. In quell'anno 1942 si parlava di riforma autarchica per i metodi di studio nei Conservatori ed in quel trafiletto si metteva appunto in evidenza la cura con cui i commissari, designati per la riforma, cercavano di surrogare i metodi di autore straniero con produzione nazionale della stessa specie: ossia prolisse sequele di esercizi manuali, di scale (quanti volumi sono stati stampati per l'insegnamento delle scale che, esposte con criteri formativi, non ne richiedono alcuno) e quante raccolte di studi lunghi, uniformi, non atti a sviluppare una tecnica musicalmente concepita.

BIBLIOTEKA NARODOWEGO INSTYTUTU FRYDERYKA CHOPINA

BIBLIOTEKA UNIWERSYTETU GDAŃSKIEGO

BIBLIOTEKA TIFC
C/1/186
4358

EDIZIONE FUORI COMMERCIO

4358
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina
c/1

Ghe. 12/69

Edizione di 50 esemplari
fuori commercio

№ 1

BIBLIOTEKA INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
4358
C/1/186

TIPOGRAFIA COMPOSITORI - BOLOGNA

I

Interpretazione letteraria dei preludi di

Chopin

attribuita a Liszt

fac-simile del manoscritto presentato a cura
di
EDVIGE CALZA

