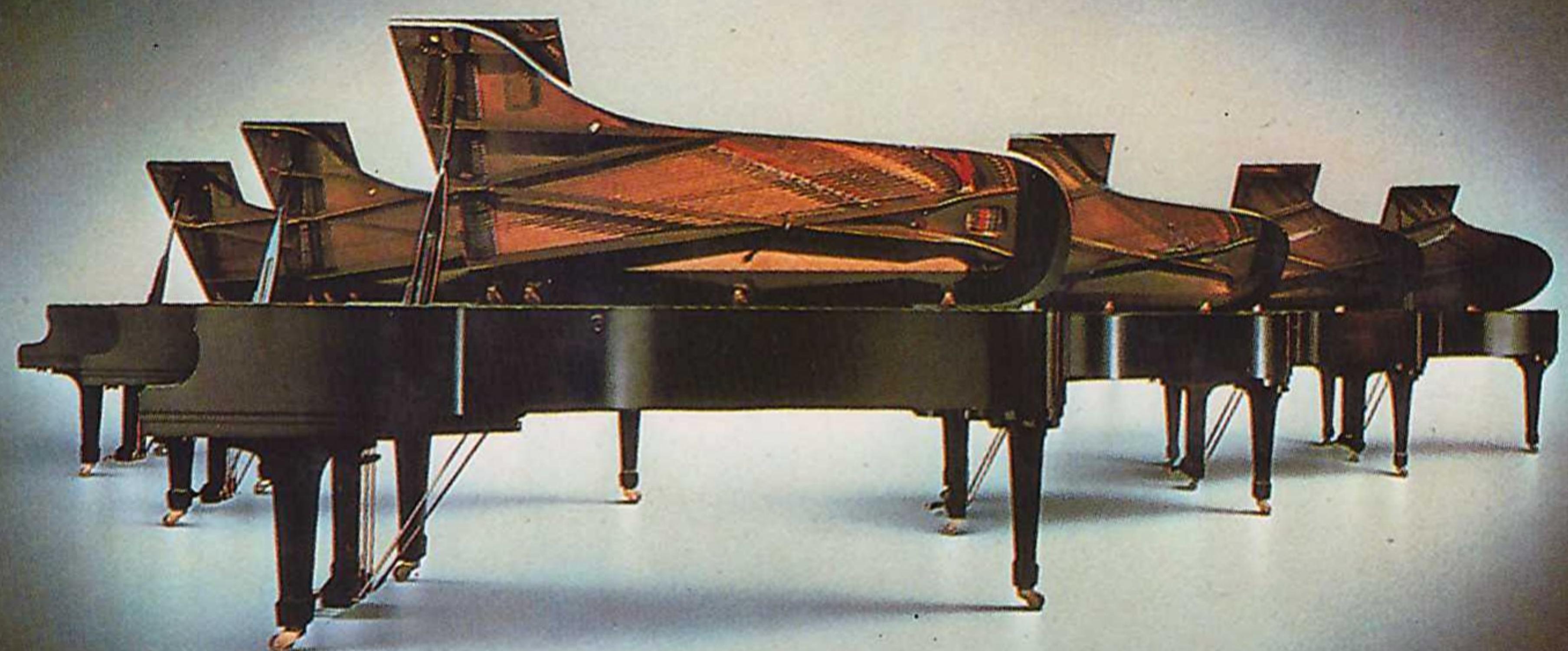


Heinrich Neuhaus

*L'arte
del
pianoforte*



Rusconi

Prima edizione novembre 1985
Seconda edizione luglio 1988

Titolo originale dell'opera

Genrich Nyegauz

Ob iskusstvo fortep'yannoy igry

© 1982, VAAP - Bolshaja Bronnaja, 6-a, Mosca, 103104, Urss.

Tutti i diritti riservati

© 1982, VAAP - Bolshaja Bronnaja, 6-a, Mosca, 103104, Urss.

© 1985 Rusconi Libri S.p.A., via Livraghi 1/b, 20126 Milano

*Traduzione dal russo
di Annelise Alleva*

ISBN 88-18-12023-9

*Dedico questo libro ai miei
cari colleghi, ai professori e
agli allievi che imparano l'ar-
te del pianoforte.*

PREFAZIONE

Era il febbraio del 1959, e nella classe 29 del Conservatorio di Mosca il professor Neuhaus stava seduto al tavolo; aveva davanti a sé una pila di copie del libro appena uscito, *L'arte del pianoforte*, e scriveva dediche a ognuno di noi, suoi giovani allievi. Anch'io conservo la copia con la dedica dell'autore, «al caro...», come un oggetto prezioso portato con me vent'anni fa, andando via da Mosca. Mi aiuta a conservare vivo il ricordo delle lezioni di Neuhaus, in sei anni di conservatorio; un ricordo confermato dai dischi e dalle registrazioni delle sue lezioni, con la sua voce, con la sua pronuncia e con la sua intonazione così caratteristiche. Questo grande musicista, ottimo pianista e insegnante geniale visse in Unione Sovietica senza quasi mai recarsi in Occidente, salvo rare apparizioni ai concorsi di Varsavia e di Praga, nei suoi ultimi anni, dopo il 1960. Perciò, le sue interpretazioni e la sua didattica sono poco note nel mondo occidentale, anche se da giovane era stato molto apprezzato da Vladimir Horowitz e se da sempre era stato molto stimato e amato dall'amico di infanzia Artur Rubinstein. In Unione Sovietica, invece, intorno al suo nome c'è un'aura di leggenda e di adorazione. Negli ultimi anni, gli anni del «disgelo», la sua classe era frequentata non soltanto da allievi provenienti dai paesi socialisti, ma anche da francesi, italiani e americani. Musicisti celebri, di passaggio a Mosca o in occasione del concorso Čajkovskij, andavano a fargli visita.

Da giovanissimo, nel 1908-09, si stabilì a Firenze, sui lungarni, e dette concerti a favore dei terremotati di Mes-

sina; nello stesso periodo suonò anche in Germania e in Austria. Dopo la rivoluzione, Neuhaus suonò soltanto in Unione Sovietica. Mi è capitato di ascoltarlo in occasione dei suoi settant'anni, nell'aprile del 1958; poco dopo abbandonò l'attività concertistica, perché i disturbi ad una mano si erano aggravati. Spero che col tempo arrivino, anche in Italia, i suoi pochi, ma bellissimi dischi.

I più anziani, che hanno ascoltato Neuhaus in piena forma, mi hanno raccontato che era dotato non soltanto di un suono affascinante, e di straordinarie capacità interpretative, come si sente ancora nelle registrazioni, ma anche di brio virtuosistico e di fuoco. Neuhaus aveva una cultura molto vasta e profonda; conosceva la musica di tutti i tempi, in tutte le sue forme; suonava non soltanto da solista, ma anche come camerista, in duo col figlio Stanislav, in trio con vari musicisti e anche come accompagnatore di cantanti. Dall'infanzia conosceva molte lingue, aveva buone cognizioni di filosofia, di storia dell'arte e nella sua eccezionale memoria conservava nozioni in ogni campo, utili a lui, e di riflesso a noi, per orientarsi nell'attualità e nella nuova musica, per distinguere senza errori ciò che è valido e ciò che non lo è. Per prima cosa, esigeva che fossimo musicisti culturalmente preparati.

Dal mio primo incontro con Neuhaus, mi caddero addosso tante esigenze di studio personale che ancora oggi mi perseguitano.

Nel corso della prima lezione, quasi quattro ore dedicate a me, pianista principiante, ci occupammo della *Sonata in mi bemolle op. 7* di Beethoven; davanti a me si schiusero all'improvviso e per sempre le porte della vera musica. È difficile descrivere come si svolse questa prima lezione; ricordo solo che fui costretto a prendere coscienza delle mie debolezze: scoprii che conoscevo in maniera inadeguata la struttura musicale, l'armonia, la storia della musica e che ero davvero incapace di suonare in modo «polifoni-

co», cioè regolando la varietà nell'intensità sonora, nei registri e nei timbri.

A poco a poco, assistendo a tutte le lezioni di Neuhaus, ripresi coraggio e cominciai a lavorare con impegno e con costanza, come tutti gli altri, non soltanto esercitandomi al pianoforte, ma anche frequentando le sale di concerto, ascoltando infinite volte composizioni di tutti i generi, e ascoltando anche diversi pianisti: Sofronickij, Richter, Gilels, Yudina, Vedernikov. Studiare significò anche fare letture, andare a teatro e alle mostre, spesso anche insieme con l'amato maestro: in una parola, studiare significò vivere realmente l'Arte.

Ci precipitammo tutti insieme al teatro d'opera sperimentale quando gli studenti vi rappresentarono la *Dueña* di Prokof'ev, oppure andavamo a riunioni NSO (associazione studentesca) dove si poteva ascoltare una nuova composizione, talvolta rarissimi dischi occidentali; oppure andavamo in gruppo alle prove di una nuova sinfonia di Šostakovič.

Neuhaus trovava il tempo per chiunque volesse essere ascoltato, e una volta toccò al giovane Vladimir Ashkenazy. Del resto Neuhaus andava regolarmente ai concerti di Ashkenazy, perché seguiva con interesse la travolgente carriera di questo straordinario talento. Un'altra volta fu il turno di Richter che voleva sottoporgli la sua interpretazione del *Concerto n. 2* di Bartòk alla prima esecuzione in Unione Sovietica: Richter eseguì il concerto nella versione per due pianoforti, in classe, insieme col giovane Ashkenazy che sbalordì il professore e tutti noi per la sua straordinaria capacità di lettura a prima vista. Gli ex allievi andavano a trovare Neuhaus, Rostropovič e Richter gli sottoponevano la loro interpretazione delle sonate di Beethoven. Nessun importante avvenimento culturale sfuggiva all'attenzione di Neuhaus, e tutti volevano conoscere il suo autorevole parere su quel che avveniva.

In breve, non si potrà mai esprimere nemmeno in pic-

cola parte il ricordo di questo grande uomo, di questo maestro di musica che ha rappresentato il più importante evento della mia vita e non solo durante gli anni di studio. Ho avuto occasione di stare con lui molto a lungo, non solo in classe, ma anche in casa sua, da solo o con amici, dato che Neuhaus era molto ospitale.

Che felicità riunirsi una volta all'anno nell'appartamento di Neuhaus, intorno alla sua grande tavola comune! Non permetteva che ci occupassimo della cena e di problemi materiali, ma provvedeva di persona a tutto. Che felicità trovarsi al suo fianco al concerto, sentire le sue reazioni ad una buona esecuzione e a una bella musica! Oppure leggere con lui i versi dei poeti che amava: Blok, Puškin, Pasternak. Ci incitava a leggere poesie e ce ne corregeva la pronuncia e l'intonazione.

Alcuni miei ricordi di Neuhaus sono troppo intimi e non voglio parlarne. A volte mostrava qualche stanchezza, e allora, per un ragazzetto come me, era difficile consolare un uomo così grande, anziano e saggio. È stato anche molto difficile aiutarlo nel suo grande dolore per la perdita del miglior amico, Boris Pasternak. Il maestro ne conservò il lutto per lungo tempo; sognava di possedere l'opera completa di Pasternak pubblicata in Occidente e io mi gettai nell'impresa rischiosa di trovare questi libri. Per un certo periodo Neuhaus fu costretto a vivere nell'appartamento di Svjatoslav Richter; non dimenticherò mai le poche visite nelle quali ebbi modo di incontrare insieme il maestro e l'allievo.

Neuhaus era sempre circondato da persone interessanti, perché tutti accorrevano intorno a lui. La nostra classe diventava spesso una sala di concerto in cui si trovavano non solo gli allievi, ma anche studenti di altre classi, ex allievi di Neuhaus, ospiti e modesti sconosciuti.

I sistemi di insegnamento di Neuhaus erano molto vari: esemplificazioni immediate, nei limiti consentiti dalle sue possibilità fisiche di quel periodo, gesti, direzione, de-

clamazione di poesie a memoria, metafore e paragoni sorprendenti. Ascoltando nella sala buia la prova della mia interpretazione della *Sonata op. 109* di Beethoven, quasi alla fine, dopo le «luminose vette» dei trilli, Neuhaus fece alcuni gesti di preghiera che mi spiegarono per sempre il significato profondo di questa musica. Un'altra volta, mentre preparavo il *Concerto n. 5* di Beethoven, perché io ottenessi una sonorità il più possibile gioiosa nel finale, mi spiegò che dovevo pensare ad un parco di divertimenti con le giostre e con una quantità di giochi divertenti, in un giorno di festa in una qualche cittadina tedesca o austriaca. Quando ci capitava di affrontare con il professore una qualsiasi composizione di Bach, di Mozart, di Brahms, di Chopin, di Schumann o di Skrjabin, ci stupivamo sempre della sua profonda conoscenza di questa musica; tuttavia la percepiva con immutata freschezza, come se la scoprissse ogni volta.

Chiunque suonasse e in qualsiasi modo suonasse, Neuhaus non ammetteva neanche un suono casuale, non si stancava mai di esigere da ognuno di noi la massima penetrazione nei testi dei grandi autori e la massima incisività nell'interpretazione. Ogni lezione era come una vita: tutto suonava come nuovo. Le spiegazioni erano nuove, perché Neuhaus visse fino all'ultimo con passione e con generosità, condividendo con noi il suo talento, il suo dono divino di respirare musica.

Neuhaus, malgrado l'età avanzata, ci trasmetteva la sua energia e il suo amore per la vita, ed era positivo in tutti i suoi atteggiamenti. Non dava mai l'impressione di essere un vecchio, malgrado i suoi folti capelli fossero da tempo incanutiti; semplicemente non fece in tempo a diventare vecchio e scomparve a settantasei anni, quando meno ce lo saremmo aspettati e quando tutti avevamo ancora veramente bisogno di lui. Per me, come per tutti i suoi allievi, nessuno escluso, non è stato soltanto un maestro di Musica, ma è stato anche un maestro di Vita. Non

a caso nella sua classe studiavano soltanto persone oneste e assolutamente rette. La disonestà gli ripugnava e la sua autentica rettitudine ci ha aiutato a formarci convinzioni solide nella nostra vita privata. Quando arrivava l'estate, e dovevamo separarci fino all'autunno, io e tutti i miei condiscepoli avevamo nostalgia di Neuhaus. Allora gli scrivevamo lettere «con dichiarazioni d'amore», secondo lui.

Ma era implacabile e severo quando lo meritavamo. Peccato, se non siamo riusciti a soddisfare del tutto le sue aspettative e le sue speranze. Peccato, se non siamo riusciti a prendere da lui ancora qualcosa. Peccato, se non siamo riusciti a imparare ancora qualcosa da lui.

VALERIJ VOSKOBOJNIKOV

AVVERTENZA: Le note a piè di pagina con asterisco sono dell'autore salvo eccezioni. I rinvii numerati nel testo si riferiscono alle note del curatore raccolte in appendice.

PREFAZIONE ALLA SECONDA EDIZIONE

Il mio libro è stato scritto con molta lentezza, nelle pause del mio lavoro (e il lavoro era l'insegnamento e l'attività concertistica), e, prima di pubblicarlo, ho accorciato quanto scritto riducendolo all'essenziale, tanto che alla fine è stato stampato solo un po' più di metà del mio manoscritto. Ora mi rincresce un poco perché quello che non ho pubblicato era, forse, la parte più sincera, personale di quanto avevo scritto. Ma a questo punto non mi sento la forza di rimaneggiare e completare il libro – che esca pure in quella forma «incompleta» in cui è venuto alla luce e, ahimè, in cui ha inevitabilmente sollevato non poche disapprovazioni (tante, del resto, quante sono state le lodi).

Inizialmente non pensavo affatto di pubblicare i miei appunti; si trattava semmai di una libera chiacchierata con i miei conoscenti, con gli allievi; di qui, probabilmente, una certa incongruenza fra lo stile e il tono del mio libro, e quello che ci si aspetta di solito dai lavori metodologici; in esso mancano alcune qualità che invece possiedono i corposi tomi di Steinhäusen, Breithaupt, Jaëll, Deppe, Erwin Bach¹, ed altri *. Ma confesso in tutta sincerità che non sono mai stato un metodologo teorico, e che non lo sarò mai.

Adesso parlerò di alcune ripercussioni del mio libro.

Nella «Literaturnaja Gazeta», numero cinquantaquattro del 1959 apparve una recensione benevola al mio libro,

* Negli ultimi tempi in Bulgaria sono apparse due opere metodologiche, che io ritengo migliori di tutte quelle menzionate: sono *L'arte del pianista* di A. Stojanov, e *L'arte del pianista* di Iamara Jankova.

che, naturalmente, mi fece piacere. Vi viene detto, fra l'altro, che la sfera delle questioni in esso sollevate è molto più ampia di quanto si possa giudicare dal titolo, e che si sarebbe dovuto intitolare *Comprendere ed eseguire la musica*. Un titolo simile sarebbe stato, certo, migliore e più completo se questo libro, oltre a parlare della musica e dell'esecuzione *in generale*, avesse parlato della mia professione di pianista in senso stretto ed espresso il mio parere su di essa. Mi sono fermato sul titolo *L'arte del pianoforte*, perché la parola arte mi permetteva di parlare del pianismo. Se fossi stato un direttore d'orchestra, un violinista (non solo un ex pianista), un trombonista, ecc., avrei potuto di certo, con molto più diritto, intitolare il mio lavoro come mi suggeriva la bellissima proposta della «Literaturnaja Gazeta», *Comprendere ed eseguire la musica*, visto che in effetti è proprio questo il mio argomento principale.

Nel numero cinque di «Sovetskaja muzyka» del 1959 è uscita una recensione severa e circostanziata di Lev Aeronovič Barenbojm². Alcune obiezioni di Barenbojm sono assolutamente fondate. Per esempio, avrei potuto parlare molto più particolareggiatamente del «quarto elemento», vale a dire l'esecuzione davanti agli ascoltatori; io invece parlo solo di «tre elementi»: la musica, l'esecutore e lo strumento come componenti dell'esecuzione al pianoforte, senza calcolare e descrivere in modo sufficiente quello che «l'inserimento nel mondo» comporta per quanto viene eseguito. Del resto, in diversi punti del libro di questo argomento si parla a sufficienza, anche se, come sempre, in breve; da un punto di vista metodologico si sarebbe potuto, forse, aggiungere un «quarto elemento» ai miei tre. Perché allora non l'ho fatto? Ma perché fra mille persone, che amano la musica e che sanno suonare il pianoforte, troveremmo difficilmente quattro o cinque pianisti che ci piacerebbe davvero ascoltare. Quando ho parlato della "trienterarità" dell'esecuzione al pianoforte, avevo più che

altro in mente un *fare musica disinteressato*, possibilmente non dilettantesco, e non un'esecuzione «di fronte a terzi». Io volevo soltanto dare un orientamento sulle regole più semplici di tale modo di fare musica, giacché la chiarezza in questa questione aiuta a suonare, e migliora la qualità. Certo, se una graziosa fanciulla suona «per l'onomastico di una Manja» (espressione del defunto Nikolaj Semënovič Golovanov)³, il *quarto elemento* è già evidente. Mi dispiace di non aver menzionato nelle mie riflessioni questo caso importante.

Ed ecco un altro rimprovero serio di Barenbojm, condiviso, del resto, da molti che me l'hanno espresso a voce: non parlo quasi mai dei miei colleghi (fra questi dell'inestimabile mio parente Felix Michajlovič Blumenfel'd⁴), dell'ambiente in cui lavoro, non ho citato vari musicisti importanti, ecc. Barenbojm riporta addirittura un lungo elenco di miei ex allievi (effettivamente straordinari) di cui non ho parlato; parlandone avrei notevolmente "riscaldato" la mia opera; in compenso parlo troppo spesso, quasi fino alla noia, di Svjatoslav Richter; Richter merita certamente tutte le lodi possibili, ma qui è un po' troppo!

Il professor Stojanov di Sofia nel suo libro *L'arte del pianista* aggira questa difficoltà in modo assai semplice, riportando, quasi in stile da notiziario, i nomi di un'enorme quantità di pianisti, soprattutto bulgari; in tal modo soddisfa l'esigenza di «menzionare»; tuttavia a me sembra che un simile elenco sarebbe più opportuno in un'encyclopedia, che in un libro sull'arte pianistica. Per elencare le varie e interessanti caratteristiche di molti pianisti, si sposterebbe in secondo piano lo scopo principale del libro che è quello di trattare dell'arte del pianoforte per trarne conclusioni pratiche. Ho riflettuto a lungo sulle caratteristiche dei miei colleghi, per lo più musicisti straordinari, ma poi ho deciso di non parlarne perché altrimenti il mio libro si sarebbe ampliato in modo innaturale e difficilmente avrebbe soddisfatto il lettore. Per di più, le persone delle quali avrei do-

vuto parlare, sono già state immortalate in vari articoli e monografie, e mi sembrava indegno di loro scriverne in modo sommario e superficiale. Per questo motivo «ho dimenticato di menzionare» molti di loro.

Quanto alla “fastidiosa” citazione di Richter, mi permetto di ricordare che il mio libro non è un resoconto ufficiale, non è la relazione di un pubblico ufficiale, le cui valutazioni e i cui giudizi devono restare nell’ambito di un prudente «equilibrio». Quello che ho scritto è soprattutto una *confessione personale*. A ogni scrittore, anche al più modesto, è concesso di avere i propri entusiasmi, tanto più se può dimostrarne la fondatezza. Potrei dare questa dimostrazione, ma non voglio stancare il lettore. Richter in virtù delle sue qualità e del suo talento è diventato l’avvenimento più importante della mia vita di musicista e di insegnante. Devo forse nascondere, tacere, o camuffare sotto la maschera di un’obiettività «benintenzionata» e fittizia questo fatto? Un noto critico musicale di Budapest dopo un concerto di Richter ha scritto: «In sostanza ci sono due pianisti: Franz Liszt e Svjatoslav Richter. Il primo non l’ho sentito. Il secondo lo conosco».

Non arrivo a questa divertente formulazione, mi basta la formula «feudale» (scusate!): *primus inter pares*.

Ma non mi diffonderò oltre su questo tema irritante.

Ancora un rimprovero. Barenbojm e alcuni altri ritengono che io faccia male a usare tanto spesso parole ed espressioni straniere. Forse hanno ragione: tutto si sarebbe potuto dire in russo senza danneggiare il lavoro. Ciò dipende, ahimè, dallo stile colloquiale dei miei appunti: poiché conosco dall’infanzia diverse lingue e sono abituato ad usare alcune espressioni in una data lingua, non ho esitato a riportare tali espressioni come mi venivano in mente. In realtà, ogni dichiarazione sulla propria esperienza personale (e di questa il mio libro abbonda) è inevitabilmente *autobiografica*, e proprio l’autobiografismo è stato la ragione

del mio spregevole *volapük* *. Naturalmente avrei cercato di evitarlo, se avessi scritto una vera e propria opera letteraria, priva dell'elemento autobiografico; ma non ci ho neanche pensato dal momento che, sinceramente, non mi considero un letterato. Ho solo voluto raccontare la mia esperienza di vita e contemporaneamente vi ho riflettuto. Un qualsiasi professionista, che tenda a raggiungere puramente il proprio scopo, ha diritto a fare questo, senza essere assolutamente un letterato.

Il carattere «colloquiale» del mio libro spiega anche la presenza in esso di alcuni termini scherzosi presi dalla vita quotidiana, che mi sono stati rimproverati da qualche lettore. Ma allora non si può mai scherzare, allora è vietato una volta per tutte *ridendo dicere severum?* Ma quanti consigli e osservazioni privi di rilievo, espressi con tremenda serietà e schiacciante boria, potete leggere in qualsiasi libro di metodologia!

Barenbojm ha assolutamente ragione di protestare contro la confusione avventata (ascientifica) dei concetti di «Inconscio» ed «emozionale» nel primo capitolo del mio libro; anche se preciso di adottare questi termini «conventionalmente parlando» (Barenbojm nella sua recensione omette queste parole), l'imprecisione resta imprecisione. È vero che il significato della mia affermazione è chiaro a tutti (questo è provato), tuttavia nella presente edizione ho modificato questa frase in modo adeguato.

Mi sono assolutamente incomprendibili i rimproveri e i «sermoni» («annotare il pedale spetta... - espressivi puntini di sospensione - a Beethoven»), che mi sono stati rivolti dal recensore riguardo a quanto detto nel paragrafo del mio libro dedicato al pedale. Evidentemente ha letto male, oppure non ha capito quanto da me affermato. Quanto affermo corrisponde a quello che dice lui: e il reci-

* *Volapük* significa letteralmente lingua del mondo, da *world* e *speech* in inglese. Fu una specie di esperanto, inventato da Johann Martin Schleyer nel 1880. Il risultato fu deludente e il *volapük* non ebbe alcuna diffusione (N.d.C.).

tativo, cioè, va suonato con un unico pedale, come ha scritto Beethoven. Nel mio libro viene detto che Schnabel trattiene il pedale *un quarto* di più del necessario, e lo tiene durante la pausa, conseguenza di questo è che nell'ultima nota del recitativo – il fa – si ottiene un suono sporco (si veda l'es. 88).

La nota che appartiene alla triade distonica, urta contro la dominante; io sostengo che «il rombo sotto le volte» deve scomparire, echeggiare nella penultima nota del recitativo – sol – e basta. Non c'è ragione di farmi la predica e qualsiasi vero musicista sarà d'accordo con la mia osservazione.

Probabilmente, rispettabile censore, Lei ha trovato fastidioso che mi rivolgessi con tanta «dimestichezza» a un grande e famoso pianista. Il Suo maestro, Blumenfel'd, «sbuffava», letteralmente, dall'indignazione ascoltando nella piccola sala del Conservatorio i *Davidsbündler* di Schumann nell'esecuzione di Schnabel, e io lo capivo molto, molto bene.

Nel paragrafo dedicato alla tecnica pianistica faccio un'affermazione decisamente sbagliata (a partire dalle parole: «Ancora due parole sulle ottave...»). In quel punto – e mi scuso – ho semplicemente «mentito» e lo confesso apertamente. Ho mentito nel senso in cui un poeta³ interpreta questa parola: *mentire* significa *aggiungere il superfluo*, piuttosto che ingannare, dire il falso. Spiegherò questo fenomeno increscioso: ho sofferto talmente per le dita «compartecipanti» (le dita intermedie che sfiorano i tasti collocati fra il primo e il quinto che prendono un'ottava), che ho esagerato il significato di «cerchio» e, a scapito della pratica, ho sottovalutato la posizione della mano, che deve essere *leggermente* sollevata. Suonano così tutti i pianisti, me compreso. La mia esagerazione, la «bugia» è nata per il desiderio di evitare la cacofonia prodotta dalle dita intermedie; ma l'esagerazione eccessiva ha prodotto una posi-

zione semplicemente sbagliata. Prego di leggere questa pagina con le necessarie rettifiche.

Una lacuna del mio libro non voluminoso consiste nella scarsità degli esempi e delle riflessioni e dei consigli ad essi legati, il fatto è particolarmente evidente nei capitoli sul ritmo e sul suono, ma anche in quelli sulla tecnica. In realtà si sarebbero potuti riportare ancora centinaia e centinaia di esempi ricavati dalla pratica, che sarebbero stati di una certa utilità per l'allievo.

Ma se il lettore vi ha fatto caso, ho mirato piuttosto a farlo riflettere anche in modo autonomo; ho spesso ritenuto che il mio lavoro, che non chiamo neanche libro, ma schizzo di un libro, deve e può soltanto *indirizzare* chi legge... A giudicare da molti pareri in una certa misura ho ottenuto questo scopo, anche se probabilmente hanno ragione quei critici che, come Barenbojm, mi rimproverano di «scivolare sulla superficie». Provate a non scivolare, quando il tema è tanto vasto, e il libro è solo di trecento pagine! Ma io ritenevo fosse meglio essere troppo sintetici, che troppo magniloquenti. Allora dovevo scrivere per forza come Erwin Bach?

Il lavoro di Jozsef Gatt⁶ *La tecnica del pianoforte* è un buon libro, esauriente, ma mi domando se sono di reale aiuto per il lettore le interminabili sequenze cinematografiche, le fotografie delle mani di diversi pianisti, ecc. Nonostante, per principio, un simile lavoro sia il risultato di una lodevole perseveranza, non sono riuscito a leggerlo per intero, me ne è mancato il coraggio. La ragione è che non sono mai riuscito a capire come si possa separare del tutto la tecnica pianistica dall'arte stessa, cioè dalla musica, e scriverne a parte. È vero, esistono libri specifici sulla poetica, che elencano tutte le forme metriche che si incontrano in poesia, ma i poeti non li studiano; studiano invece e conoscono la poesia stessa e di rado si servono di prontuari. Libri del genere, probabilmente, hanno suggerito a Ma-

jakovskij di dichiarare con sdegno che, come Onegin *, non era mai stato in grado di distinguere un giombo da un trocheo. Naturalmente ha «mentito» anche lui come mentono i poeti. Nessuno dubita che fosse in grado di distinguere in modo eccellente non solo i trochei dai giambi, ma anche gli anfibrachi dagli anapesti, e così via. Tuttavia il senso della sua bugia è chiaro, e non vale la pena di soffermarvisi a lungo. Devo confessare di aver «mentito» anch'io, quando ho trattato con sufficienza i movimenti di flessione e di estensione; in realtà la fisiologia del nostro lavoro mi interessa molto, e i miei allievi possono confermare che, quando è necessario, le dedico molta attenzione. Intendevo solo dire che si possono conoscere perfettamente tutte le leggi del lavoro pianistico da un punto di vista fisiologico e tuttavia non sapere quasi nulla del pianismo in quanto arte.

Si considera un ulteriore difetto del mio libro il fatto che non vi chiarisco il mio atteggiamento verso la musica moderna e modernissima, limitandomi a citare di sfuggita Prokof'ev, Šostakovič, Szymanowski e vari altri. Nella nostra epoca vorticosa con i suoi ritmi sempre più veloci (in particolare nella scienza), è molto difficile arrivare a conclusioni definitive, anche per se stessi, senza pretendere di giungere a conclusioni generali. Il mio modo di percepire i diversi fenomeni, le mie opinioni su di essi, sono straordinariamente contraddittori. Per esempio, la dodecafonia e la musica seriale per i loro principi metodologici mi appaiono per lo più simili a un complesso e interessante solitario. A tratti questa musica riesce a procurarmi un particolare piacere, ma solo a tratti (ad esempio in Webern).

Nel caso dei seguaci meno capaci di questa teoria non riesco a non pensare che essa rappresenti per costoro una possibilità di comporre musica (o meglio, qualcosa di simile alla musica), pur non possedendo nessun talento, e talvolta

* Protagonista del romanzo in versi *Eugenij Onegin* di Aleksandr Puškin.

neppure un orecchio musicale. Grazie ai mecenati, alla propaganda e alla pubblicità, essi raggiungono nel mondo una posizione che altrimenti non raggiungerebbero. Del resto la questione della dodecafonia, strettamente legata a molti problemi generali della musica del XX secolo, è assai complessa e - lo dico sinceramente - a me non è ancora chiara fino in fondo.

Ancora qualche parola sul modo in cui è stato scritto il mio libro. L'ho scritto approssimativamente ... per tre settimane all'anno! Di solito d'estate, quando andavo in vacanza. D'inverno, quando ero oberato dall'insegnamento e davo molti concerti ai quali mi dovevo preparare, non avevo né tempo né voglia di dedicarmi all'esposizione delle mie opinioni sull'arte pianistica, tanto più che ne parlavo ogni giorno, in un modo o in un altro, durante il lavoro in classe.

Adesso in effetti la situazione è cambiata: una malattia progressiva alla mano - conseguenza di una grave polinevrite - due anni fa mi ha imposto di smettere completamente di suonare. Perfino a casa, per conto mio, non suono più: è troppo triste per me che la mano non funzioni più; tuttavia la musica si può leggere con gli occhi, e la si può ascoltare alla radio e dai dischi. Per dire la verità, ritengo che adesso sia controindicato per me anche l'insegnamento; perciò penso di andare presto in pensione. Studiare con i pianisti solo come direttore, visto che non sono più in grado di materializzare le mie opinioni e i miei consigli con la dimostrazione al piano, come facevo prima, renderebbe l'insegnamento umiliante e spiacevole, non potrebbe soddisfare me né, tanto meno, i miei allievi. Mi tornano alla mente «gli inizi e i punti d'arrivo». Ma dopo il congedo dal piano (naturalmente non dalla musica) e parzialmente anche dall'insegnamento, mi manca la voglia di scrivere di tutto ciò. Nel mio libro (come del resto nell'insegnamento) ho teso soprattutto a suscitare amore per la musica. Non so in che misura ci sia riuscito, ma ho deciso

comunque di non aggiungere niente di importante al mio libro e di pubblicare una seconda edizione più o meno analoga alla prima («incompiuta»), correggendo solo alcuni errori. In fin dei conti su questi argomenti è stato scritto tanto – e tanto bene – che il fatto che ci sia un libro in più o in meno non avrà nessun significato.

Mi metto l'anima in pace con il proverbio latino leggermente cambiato: (*non*) *feci quod potui, faciant meliora potentes*. Del resto adesso sto preparando un nuovo libro, e mi auguro che questo sarà più «compiuto» del precedente *.

HEINRICH NEUHAUS

* La vita di Genrich Gustavovič Nejgaуз (questa è la trascrizione russa, con l'aggiunta del patronimico, del nome e cognome originariamente tedeschi di Neuhaus) si è interrotta il 10 ottobre 1964; egli non riuscì quindi a realizzare fino in fondo il suo nuovo progetto letterario. Tutto quello che ha fatto a tempo a scrivere è stato pubblicato nel libro G.G. Nejgaуз, *Riflessioni, ricordi, diari. Articoli scelti. Lettere ai genitori*, Mosca 1975. La terza e la presente (quarta) edizione del suo libro *L'arte del pianoforte* con delle piccole rettifiche riproduce la seconda edizione controllata dall'autore (1961) (*Nota redazionale alla quarta edizione*).

L'ARTE DEL PIANOFORTE

COME INTRODUZIONE

Per cominciare esporrò alcuni semplici principi, che svilupperò in seguito:

1. Prima di iniziare a studiare uno strumento, chi studia - sia un bambino, un adolescente o un adulto - deve essere già spiritualmente in possesso di un patrimonio musicale; deve, per così dire, custodire la musica nella memoria e nel cuore, deve sentirla col proprio orecchio. Il segreto del musicista dotato di talento e di genio consiste nel fatto che la musica è già viva nel suo cervello prima di sfiorare per la prima volta un tasto o una corda; ecco perché fin da piccolo Mozart si mise «subito» a suonare il pianoforte e il violino.

2. I problemi dell'esecuzione saranno oggetto principale di questi appunti. Ogni esecuzione è formata da tre elementi fondamentali: la musica da eseguire, l'esecutore e lo strumento che serve all'esecuzione. Solo la completa *pandonanza* di questi tre elementi (in primo luogo della musica) può garantire una buona esecuzione artistica. L'esempio più semplice di «triplicità» è naturalmente nell'esecuzione di un'opera per pianoforte da parte di un pianista (o di una sonata per violino solo, violoncello, ecc.).

Questi semplici principi vanno ripetuti, perché nella pratica pedagogica le esagerazioni nell'uno o nell'altro senso sono straordinariamente frequenti, per cui viene inevitabilmente a soffrirne uno dei tre elementi: in particolare (e questo è il caso più triste) si tende a sottovalutare il contenuto, cioè la musica stessa (diremo lo «specifico artistico»), con una prevalente tendenza al possesso «tecnico»

dello strumento. Un altro errore, in realtà molto più raro presso gli strumentisti, consiste nel sottovalutare la difficoltà e la portata del compito di impossessarsi tecnicamente di uno strumento, privilegiando, per così dire, la musica stessa *; anche questo errore porta inevitabilmente a un'esecuzione «musicale», ma imperfetta, con un tocco di dilettantismo, priva di una doverosa professionalità.

3. Qualche parola sulla tecnica. Quanto più chiaro è lo scopo che ci si prefigge (contenuto, musica, perfezione dell'esecuzione), tanto più chiari appaiono i mezzi adatti a tale scopo. Questo assioma non richiede prove. In seguito tornerò su questo argomento più di una volta. Il *cosa* determina il *come*; ma in ultima analisi il *come* determina il *cosa* (legge dialettica). Il metodo delle mie lezioni, in breve, fa sì che l'esecutore abbia chiaro al più presto (dopo una conoscenza preliminare della composizione e la sua assimilazione anche se *per sommi capi*) ciò che chiamiamo lo «specifico artistico», cioè il contenuto, il significato, l'esenza poetica della musica: in questo modo lo studente è in grado di farsi un'idea precisa di quello che ha davanti (dare un nome, spiegare), partendo da posizioni musicali teoriche. Una volta compreso con chiarezza questo obiettivo, chi suona ha la possibilità di tendere ad esso, di raggiungerlo, di attuarlo nell'esecuzione: sono proprio questi i problemi «tecnici» da risolvere.

Visto che nei miei appunti si parlerà spesso di «contenuto» come del principio gerarchico fondamentale nell'esecuzione, prevedo che la parola «contenuto» (o «specifico artistico», o «senso poetico», ecc.) potrà, a una sua ripetizione troppo frequente, irritare il giovane pianista; mi sono immaginato la sua possibile replica: «È tutto “contenuto”, “contenuto”! Se sarò capace di eseguire bene tutte le terze, le seste, le ottave e le altre difficoltà virtuosistiche nelle variazioni di Brahms su un tema di Paganini, senza

* Cioè prevale l'evoluzione musicale su quella tecnico-professionale.

dimenticare la musica, allora avrò rispettato il "contenuto"; se invece farò pasticci e note false, non ci sarà nessun "contenuto" ».

Perfettamente giusto! Parole d'oro! Uno scrittore intelligente scrisse a proposito degli scrittori: « Perfezionare lo *stile* significa perfezionare l'idea. Non c'è salvezza per chi non condivide questi principi! ».

Ecco la giusta interpretazione della tecnica (dello « *stile* »)! Ricordo spesso ai miei allievi che la parola « tecnica » deriva dalla parola greca *techné*, e *techné* significava arte. Qualsiasi perfezionamento della tecnica è perfezionamento dell'arte stessa; vale a dire, contribuisce alla rivelazione del contenuto, del « significato recondito », in altre parole è la materia, l'incarnazione reale dell'arte. Il guaio è che parecchi pianisti con la parola « tecnica » sottintendono soltanto agilità, velocità, uniformità, bravura, a volte soprattutto « fuoco e fiamme »; ma questi sono singoli elementi della tecnica, e non è *la tecnica nella sua interezza*, come la intendevano i greci e come la intende un vero artista. La tecnica – *techné* – è qualcosa di assai più complesso e difficile. Il possesso di qualità, come l'agilità, la pulizia e, persino, un'esecuzione musicale corretta, ecc., di per sé non garantiscono ancora un'esecuzione artistica; ad essa conduce esclusivamente un lavoro serio, approfondito, ispirato. Ecco perché per le persone molto dotate è così difficile segnare un limite preciso fra il lavoro tecnico e il lavoro musicale (anche se capita loro di ripetere cento volte uno stesso punto); per queste persone si tratta di un tutto unico. La vecchia verità, « la ripetizione è madre dello studio », è legge sia per i talenti più deboli, sia per quelli più forti; in questo senso tutti si trovano su posizioni di parità, benché i risultati del lavoro, certo, siano differenti. È noto che a Liszt capitava di ripetere cento volte qualche passaggio particolarmente difficile. Quando Svjatoslav Richter mi suonò per la prima volta la *Sonata n. 9* di Prokof'ev (a lui peraltro dedicata) mi scappò detto che un passaggio molto

difficile, polifonico, molto vivace (nel terzo tempo, in tutto una decina di battute), gli «riusciva come si deve». Richter mi rispose: «Ma questo passo l'ho studiato ininterrottamente per due ore». Ecco il metodo giusto, che dà ottimi risultati. Il pianista deve lavorare per raggiungere il risultato migliore, senza rinviarlo a più tardi. In un colloquio con un'allieva, che stava lavorando con indolenza e perdeva molto tempo, ricorsi alla seguente metafora quotidiana: «Immagini di voler portare a ebollizione una pentola d'acqua. Occorre mettere la pentola sul fuoco, e non toglierla finché l'acqua non bolle. Lei invece porta la temperatura a quaranta o cinquanta gradi; poi spegne il fuoco, si occupa di qualcos'altro; poi si ricorda di nuovo della pentola, ma l'acqua nel frattempo si sarà già raffreddata; allora comincia tutto daccapo, e così varie volte; alla fine, tutto questo l'avrà stancata, e lei avrà sprecato il tempo necessario a far sì che l'acqua bolla. In questo modo lei ha perso un'enorme quantità di tempo e ha abbassato in misura considerevole il suo "tono lavorativo"».

La «maestria» di un artista nell'apprendimento di un'opera (e questo è uno dei criteri sicuri con cui giudicare la *maturità* raggiunta da un pianista) è caratterizzata dalla sua continuità e dalla sua capacità di non perdere tempo a vuoto. Quanto più rientrano in questo processo la volontà (perseveranza) e l'attenzione, tanto più consistente sarà il risultato. Quanto più si sarà passivi e inerti, tanto più si allungheranno i tempi dell'apprendimento e, quasi inevitabilmente, s'indebolirà l'interesse. Tutto questo è risaputo, ma rammentarlo sarà sempre utile (per la tecnica vedi il quarto capitolo, e molte altre pagine di questo libro. Abbiamo infatti già convenuto che *techné* è l'arte stessa).

4. Per parlare e avere il diritto di essere ascoltati, è necessario non solo saper parlare, ma innanzi tutto avere qualcosa da dire. È chiaro, come due più due fa quattro, ma è anche facile provare che centinaia, migliaia di esecutori violano costantemente questa regola.

Diceva uno studioso che in Grecia tutti sapevano parlare bene, mentre in Francia tutti sanno scrivere bene. Eppure gli oratori greci e gli scrittori francesi realmente grandi si possono contare sulle dita, e a noi interessano solo questi. Anton Rubinštejn (non senza una sfumatura di celata tristezza) diceva che ai nostri tempi «tutti» sanno suonare bene. Beh, dopotutto non è male: meglio che «tutti» sappiano suonare bene piuttosto che suonare male. Ma le parole di Rubinštejn con la loro triste e scettica sfumatura, non hanno perduto il loro significato.

Quando ero giovane, e anche oggi, avverto una sensazione precisa: a ogni incontro con un grande artista, sia uno scrittore, un poeta, un musicista, un pittore, Tolstoj o Puškin, Beethoven o Michelangelo, io so che per me l'importante è soprattutto che quest'uomo sia *grande*; so che attraverso l'arte vedo la sua grandezza e in una certa misura (convenzionalmente parlando) mi è indifferente che si esprima in prosa o in versi, col marmo o coi suoni. Quando avevo quindici anni, rimpiangevo il fatto che Beethoven non avesse «rimacinato» la sua musica in filosofia, perché pensavo che tale filosofia sarebbe stata migliore di quella kantiana e hegeliana; sarebbe stata più profonda, più veritiera e più umana *.

Adesso vi racconterò di una mia fantasia infantile, che coincise con i «pensieri» che ho appena esposto (allora avevo circa quindici anni). Riflettendo sull'arte e sulla scienza, sui loro reciproci legami e contraddizioni, arrivai chissà perché alla conclusione che la matematica e la musica si trovano ai poli estremi dello spirito umano, delimitato da questi due antipodi, ma determinanti per tutta l'attività spirituale creativa dell'uomo, e che *fra di essi* si colloca tutto ciò che l'umanità ha creato nella scienza e nell'arte.

* È inutile dire che allora conoscevo Kant e Hegel (in particolare) in modo assolutamente superficiale, mentre conoscevo Beethoven piuttosto bene.

Quest'idea mi attirò così tanto, che presi a scrivere una specie di «trattato» sul tema. All'inizio mi sembrava persino di esporre cose nuove e non prive d'interesse, ma venni molto presto alla giusta conclusione: che avevo assai poche cognizioni, che la mia mente mancava della disciplina necessaria e che, perciò, non dovevo nemmeno tentare di accostarmi ad un simile argomento psicologico, e, forse, anche gnoseologico. Di questo libretto incompiuto (e, a proposito, smarrito) si poteva solo dire, con le parole di Febo tratte da un epigramma di Puškin: «La voglia c'è, ma è poco il cervello... datemi una verga!». Ho riportato questi pensieri infantili perché... (chiedo condiscendenza al lettore) mi sembra tuttora che la matematica e la musica costituiscano i poli opposti dello spirito umano, e, forse, se la mia vita avesse avuto un diverso corso, avrei continuato a riflettere e a fantasticare su questo tema.

Tenendo conto che questo è solo un delirio infantile, esso contiene comunque una parte di verità e l'ho riportato solo perché, adesso, grazie alla mia enorme esperienza d' insegnamento, so fin troppo bene quanto spesso anche studenti capaci, in grado di assolvere al proprio compito, non sospettano con quale grande manifestazione dello spirito abbiano a che fare. Si capisce che questo non favorisce il carattere artistico della loro esecuzione; nel caso migliore essi restano impantanati al livello di un buon mestiere.

E che non mi si sospetti, leggendo le parole «immenso», «grande», di carlylismo *. La vecchia teoria dell'eroe e della folla è morta insieme con molte idee illusorie del passato; sappiamo fin troppo bene che il cosiddetto «superuomo» è un prodotto del suo tempo, come ogni altro, ma sappiamo inoltre che tale «prodotto», si chiami Puškin o Mozart, appartiene a quanto di più prezioso abbia generato la nostra peccaminosa terra. Inoltre tale «prodotto»

* Thomas Carlyle (1795-1881), storico e critico inglese, autore, fra l'altro, dell'opera *Gli eroi e il culto degli eroi* (N.d.T.).

- quanto di più complesso esista al mondo - è più complesso della formazione delle galassie o del nucleo di un atomo. Con questo desidero sottolineare quanto sia importante inculcare in ogni allievo, fin dall'inizio, con che prezioso materiale avrà a che fare nella vita, se si dedicherà a servire l'arte. Non mi abbandona mai la sensazione del «miracolo» quando spiego agli allievi le creazioni geniali dei grandi musicisti, o quando tentiamo insieme, con le nostre misere forze, di esplorarne la profondità, di penetrarne i segreti, di comprenderne le leggi, di innalzarci alla loro altezza. So che questa sensazione di «miracolo» e la conseguente gioia di percepirla e di comprenderla dà senso alla mia vita e mi obbliga, come insegnante, a lavorare molto di più di quanto richieda il ruolo; mi obbliga a sacrificarmi senza alcun rimpianto.

Tenterò di esporre le mie opinioni sui singoli elementi dell'esecuzione al pianoforte, nell'ordine in cui si presentano ai trattatisti: «specifico artistico» (ovvero sulla musica stessa), ritmo, suono, diversi aspetti della tecnica.

SPECIFICO ARTISTICO DELL'OPERA MUSICALE

Confesso che questo titolo desta in me qualche perplessità anche se esprime un concetto comunemente accettato e anche se sottintende qualcosa di affatto razionale, comprensibile e reale. Questo «specifico artistico» dell'opera musicale è la musica stessa, viva materia sonora, discorso musicale con le sue regole e i suoi elementi, chiamati melodia, armonia, polifonia, ed altro, che hanno una determinata struttura formale, un contenuto emozionale e poetico. Quante volte ho sentito opere di grandi compositori interpretate da allievi che non avevano frequentato una vera e propria scuola musicale e artistica, cioè non avevano ricevuto un'educazione estetica ed erano musicalmente poco evoluti! Il *discorso musicale* non era chiaro: invece del discorso si aveva un balbettio; invece di un pensiero chiaro, solo miseri frammenti; invece di un sentimento forte, sforzi senza senso; invece di una logica profonda, «conseguenze senza cause»; invece di immagini poetiche i loro prosaici avanzi.

Parallelamente, anche la cosiddetta tecnica era insufficiente *. Si tratta di un'esecuzione in cui lo «specifico artistico» viene alterato, non ha una posizione di rilievo, o forse è addirittura inesistente.

Diametralmente opposto a un simile atteggiamento,

* Una volta nella mia classe avvenne il seguente episodio. Uno studente - che in seguito abbandonò la musica e divenne un eccellente ingegnere - eseguì così inespressivamente e prosaicamente le due ultime «grida sconvolgenti» della prima ballata di Chopin, che io gli dissi senza volere: «Suona come se una di quelle ragazze col berretto rosso addette alla metropolitana di Mosca gridasse: "State lontano dal bordo del marciapiede!"».

per esempio, è quello di Svjatoslav Richter. Legge a prima vista qualsiasi cosa: una composizione per pianoforte, un'opera, una sinfonia, o qualunque altra cosa; e la esegue subito quasi alla perfezione, tanto sul piano della interpretazione quanto su quello del contenuto e della maestria tecnica (in questo caso è tutt'uno).

Che cosa voglio dire con questa contrapposizione?

In primo luogo: tutto quanto è stato detto ed è stato scritto sullo «specifico artistico» (ad eccezione di alcune dichiarazioni di persone straordinarie), è per lo più destinato ad un certo tipo medio comune (immaginario) di allievo; sappiamo invece per esperienza che studiano la musica (cioè devono lavorare su uno «specifico artistico») sia persone poco dotate, sia persone dotate di genio, vive, reali; nella realtà sono presenti tutti i livelli e le gradazioni fra la mancanza di talento e il genio (e come sono presenti!), con centinaia e migliaia di varianti e deviazioni in questa o quella direzione, secondo le qualità personali del singolo. La conclusione è chiara: in ciascun caso il lavoro sullo «specifico artistico» avrà un aspetto differente.

In secondo luogo: quanto più grande è il *musicista*, quanto più la musica è per lui un libro aperto tanto minore (meno significativo) diventa il *problema* del lavoro sullo «specifico» fino a ridurlo quasi a zero; per quelli come Richter tutto il «lavoro» consiste in effetti nell'imparare il pezzo. Ma proprio a questo punto inizia quel lavoro enorme, approfondito e appassionato, che non a caso è noto nella vita dei grandi artisti sotto la denominazione di «tormenti della creazione». Vrubel¹⁷ disegnò quaranta volte la testa del demone, proprio perché era geniale e non perché mancava di talento.

Mi si chiederà senz'altro: perché parlo di Richter, talento unico, quando noi insegnanti che abbiamo un metodo dobbiamo orientarci sullo studente medio, e forse anche più in basso, e non dobbiamo occuparci dei Richter

che sono «forze della natura»? *Io protesto decisamente contro questo punto di vista.*

In questo modo, cullandosi con le parole «talento», «genio», «forza naturale» e così via, si evita vilmente il problema più scottante, di cui si deve occupare *in primo luogo* chi insegna in base a una ricerca e a un metodo. Sono convinto che un metodo e una scuola dialetticamente ponderati debbano comprendere tutti i livelli di talento, da quello musicalmente carente (poiché anche questo deve studiare la musica; la musica è uno strumento di cultura pari agli altri) a quello spontaneamente geniale. Se il metodo si concentra su un piccolo frammento di realtà (la «mediocrità»), allora è nocivo, insufficiente, privo di dialettica e perciò inadatto. Se si vuole seguire un metodo (e chi segue un metodo è obbligato ad analizzarne la *realità*), bisogna seguirlo fino in fondo, abbracciare tutto l'orizzonte, e non girare nel cerchio incantato del proprio sistemino! È vero che è difficile, molto difficile! Ogni grande artista rappresenta per l'insegnante attento quello che l'atomo non scisso rappresenta per il fisico. Sono necessari molta energia spirituale, intelligenza, acutezza, talento e cultura, per penetrare in questo complesso organismo. Ma proprio di questo si deve occupare la metodologia, per uscire dal bozzolo e smetterla infine di far sbagliare chiunque sia *effettivamente* un pianista musicista. Qualsiasi metodologia artistica deve essere in una certa misura interessante e istruttiva, sia per il vero maestro sia per l'allievo, sia per il principiante, sia per l'allievo diplomando, altrimenti non ha ragione d'essere.

Per comodità di esposizione, reproto temporaneamente il dubbio se sia corretta l'espressione «lavoro sullo specifico artistico» e la prendo per oro colato. In tal caso concentriamoci sulla seguente affermazione: il lavoro sullo «specifico artistico» comincia subito, dai primi passi nello studio della musica e dello strumento musicale. I nostri

maestri migliori delle scuole musicali sanno perfettamente che, insegnando al bambino per la prima volta a leggere le note, essi devono, coi segni che l'allievo ha appena appreso, comporre il disegno di una certa melodia (non di un arido esercizio), se è possibile già nota (in tal modo è più comodo conciliare quello che si sente con quello che si vede, conciliare l'orecchio con l'occhio), e insegnare a eseguire tale melodia sullo strumento. A questo «fare musica» iniziale, certo, si accompagnano i primi esercizi elementari, che perseguono lo scopo tecnico del primo impatto col pianoforte: sono i primi passi sul lungo cammino per conoscere e per impossessarsi dello *strumento*. Insisto sulla triade dialettica: la tesi è la musica, l'antitesi è lo strumento, la sintesi è l'esecuzione. La musica vive *dentro* di noi, nel nostro cervello, nella nostra coscienza, sentimento, immaginazione, il suo «domicilio» si può fissare con esattezza: è il nostro udito; lo strumento esiste al di fuori di noi, appartiene al mondo esterno oggettivo, che occorre conoscere e possedere, per sottometterlo al nostro mondo interiore, alla nostra volontà creativa.

Il lavoro sullo «specifico artistico» deve cominciare insieme con lo studio iniziale del *pianoforte** e con l'assimilazione dei rudimenti musicali. Con ciò voglio dire che se il bambino sarà in grado di riprodurre la più semplice delle melodie, è indispensabile ottenere che questa prima «esecuzione» sia *espressiva*, cioè che il carattere dell'esecuzione corrisponda esattamente al carattere («contenuto») della melodia; per questo viene particolarmente raccomandato di utilizzare melodie popolari, nelle quali il principio emozionale-poetico interviene con molta più vivacità che non nelle migliori composizioni didattiche per bambini. Bisogna ottenere al più presto che il bambino suoni con tristezza una melodia triste, con vigore una melodia vigo-

* Non intendo affatto, naturalmente, che questo debba avvenire alla prima lezione; in ogni caso particolare, l'insegnante saprà trovare con giudizio il momento adatto; è importante, però, che ciò avvenga quanto prima possibile.

rosa, trionfalmente una melodia trionfale e così via, e che esprima con piena chiarezza le sue intenzioni artistico-musicali. Insegnanti esperti delle scuole elementari confermano che i bambini mediamente dotati suonano con molta più animazione le melodie popolari che il materiale didattico in cui si persegueono scopi puramente tecnici e «intellettuali» (ad esempio, note bianche e nere, pause, staccati, legati, e così via). L'esecuzione di tali compiti sviluppa la mente e le dita del bambino, la sua effettiva energia «lavorativa»; questi compiti sono *assolutamente indispensabili e insostituibili*, ma non toccano affatto l'anima e l'immaginazione *.

Tutto quanto sto dicendo qui è vecchio quanto la musica stessa e il suo studio, lo sanno tutti. Voglio semplicemente chiarire alcuni dettagli della questione, mettere i puntini sulle «i».

Noi tutti sappiamo che sviluppare le possibilità del pianoforte nella loro ricchezza, varietà, precisione e sottigliezza, è indispensabile all'artista-pianista per rendere tutta la varietà della letteratura per pianoforte esistente, incommensurabilmente ricca; e sappiamo che tutto ciò si può raggiungere soltanto con lo studio della materia, cioè della *musica viva, concreta* **. Quando il bambino esegue un esercizio o uno studio puramente didattici, privi di contenuto artistico, può suonare come vuole, lentamente o in fretta, forte o piano, con o senza sfumature. La sua esecuzione sarà inevitabilmente indefinita o arbitraria, generica, priva di un preciso scopo (suonare per suonare e non per fare musica) e può essere definita in questo modo: eseguo

* S'intende che oltre alle melodie popolari bisogna fare uso delle tante semplicissime melodie di Haydn, Mozart, Weber, Čajkovskij, Glinka e altri, senza parlare poi degli straordinari cicli di Schumann e di Čajkovskij, che sono dedicati in particolare ai bambini e alla gioventù, a un livello di sviluppo superiore, e che hanno un valore puramente artistico.

** Ogni pianista coscienzioso, naturalmente, troverà per conto proprio, a seconda delle necessità, esercizi tecnici speciali per superare particolari difficoltà e per impadronirsi dello stile dell'autore o dell'opera: questo richiede una corretta riflessione deduttiva.

quello che mi riesce (spesso è piuttosto quello che non riesce). Per far sì che «riesca», e perché questo lavoro tecnico-strumentale (voglio dire: il lavoro per impossessarsi dello strumento e l'esercizio dell'apparato motorio) porti effettivamente un vantaggio, è indispensabile porre all'allievo obiettivi chiari e determinati, e mirare rigorosamente a raggiungerli in pieno. Per esempio: eseguire uno studio o un esercizio a una certa velocità, e non a un'altra, con una certa forza, né minore né maggiore; se lo studio tende a sviluppare l'uguaglianza del suono, non bisogna consentire alcuna inflessione casuale, alcun rallentamento né alcuna accelerazione; se si producono, bisogna correggerli subito, e così via (si suppone che un insegnante ragionevole non porrà all'allievo compiti irrealizzabili).

Che cosa succede, invece, se un bambino suona un pezzo non didattico, ma veramente artistico anche se molto semplice? In primo luogo, il suo stato d'animo sarà completamente diverso, più teso rispetto a quello in cui si trova durante l'apprendimento di esercizi «utili» e di aridi studi (benché questi ultimi siano momenti decisivi nel lavoro). In secondo luogo, dal momento che l'allievo sarà più disposto a comprendere i suggerimenti, sarà più facile insegnargli quale suono, quale tempo, quali sfumature, quali rallentando e accelerando (se sono previsti in un dato pezzo) e, *di conseguenza*, quali «accorgimenti di esecuzione» saranno necessari per suonare un dato pezzo in maniera che risulti chiaro, comprensibile ed espressivo, cioè *adeguato al suo contenuto*. Il lavoro del bambino su un'opera musicale-artistico-poetica (cioè sullo «specifico artistico» e sulla sua realizzazione nel suono del pianoforte), corrisponde, in forma embrionale, al lavoro ricco, determinato, finalizzato, preciso e vario quanto ai metodi del quale parlavo prima, quando ho definito il lavoro del pianista-artista maturo.

Penso che non sia difficile indovinare a cosa tendono queste riflessioni su argomenti noti, forse fino alla nausea. Esse invitano ad andare dritti *allo scopo* per quanto possibile in modo lineare, senza deviare dal cammino e senza trattenersi troppo nelle varie tappe; lo scopo da raggiungere è l'esecuzione artistica della letteratura musicale artistica, riportando alla vita sonora una scrittura muta.

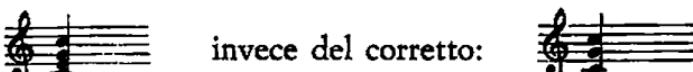
A questo punto vorrei dire qualche parola sul celebre pianista Leopold Godowsky⁸.

Godowsky, mio impareggiabile maestro, fu uno dei grandi pianisti-virtuosi dell'epoca post-rubinštejniana; una volta a lezione ci disse di *non aver mai studiato le scale* (ed era senz'altro vero), tuttavia le eseguiva con una vivacità, un'uniformità, una velocità e una bellezza di suono, come, forse, non ho mai sentito. Suonando nel modo migliore le scale che gli capitavano nelle composizioni che studiava, imparò a suonare in modo esemplare le «scale come tali» *. Questo è un particolare piccolo, ma significativo.

In che cosa consisteva il metodo pedagogico di Godowsky? Come è noto, egli passava per un «mago della tecnica» (*ein Hexenmeister der Technik*, secondo l'opinione concorde della critica tedesca e mondiale), e perciò numerosi giovani pianisti di tutti i Paesi erano attratti da lui soprattutto nella speranza di ottenerne una ricetta per raggiungere una «tecnica virtuosistica». Ma, ahimè, Godowsky non diceva neanche una parola sulla tecnica nel senso in cui la intendevano questi giovani; tutte le sue osservazioni durante le lezioni erano esclusivamente rivolte alla musica, ad emendare lacune *musicali* nell'esecuzione, a raggiungere una logica assoluta, ad ottenere la precisione di orecchio, la chiarezza, la plasticità, osservando scrupolosamente il testo musicale e la sua esauriente interpretazio-

* Attenzione: si tratta di un processo deduttivo invece del comune processo induttivo, diffuso ma molto meno logico e sicuro, che consiste nell'imparare prima la «scala in quanto tale» per eseguirla poi nel pezzo.

ne. Nella sua classe rispettava soprattutto i veri musicisti; mentre era apertamente ironico con i pianisti dotati di velocità e destrezza di mano, ma di cervello lento e torpido (ai miei tempi c'erano diversi personaggi di questo tipo). Si disinteressava immediatamente di uno studente che dimostrasse difetti di orecchio, che imparasse in modo approssimato le note, sbagliasse e rivelasse cattivo gusto. Così, un giorno, "cadde" alla prima lezione una pianista che teneva già concerti, solo perché nella penultima battuta dello *Studio n. 7 in do maggiore op. 10* di Chopin prendeva una nota in più (una terza) alla mano sinistra, e precisamente:



invece del corretto:



Godowsky chiese ripetutamente di suonare l'accordo giusto, ma la ragazza non riusciva a capire che cosa le si stesse chiedendo, sorpresa si strinse nelle spalle e assicurò che stava suonando in modo «corretto». Dopo la lezione, Godowsky nel corridoio mi chiese con un sorrisetto mortalmente ironico: «Come le sembra questa nota pianista?». (Come era prevedibile la ragazza in seguito si rivelò una pianista piuttosto mediocre, e molto isterica.)

Tutte le dichiarazioni di Godowsky sulla metodologia dell'esecuzione di solito sfociavano in poche avare parole sul *Gewichtsspiel* («suonare con peso naturale») e di *vollständige Freiheit* («piena libertà»). Come dire: *sapienti sat.* Del resto, due o tre volte raccomandò ad alcuni studenti di lavorare un po' sullo *Studio n. 8 in fa maggiore* di Clementi (rev. Tausig) in trentatre modi, che illustrò rapidamente. Probabilmente supponeva che gli studenti interessati non solo alla tecnica virtuosistica in sé, ma in particolare alle sue personali realizzazioni (inaudite), conoscessero le sue elaborazioni e, soprattutto, le sue cinquanta elaborazioni di studi di Chopin (alcune di una difficoltà assoluta-

mente trascendentale, ma incomparabili per inventiva musicale e genio combinatorio); in queste elaborazioni, non solo il testo musicale, ma anche i commenti rappresentano un'esauriente scuola di tecnica virtuosistica moderna, naturalmente nello stile di Godowsky *.

Ripeto, durante le lezioni, Godowsky non era un insegnante di pianoforte, ma era soprattutto un *insegnante di musica*, come è inevitabilmente ogni vero artista, musicista, pianista, quando diventa insegnante.

Penso che tutti comprendano perché in questo contesto io abbia illustrato brevemente il metodo pedagogico di Godowsky.

E non mi si accusi di immodestia se ora racconterò un po' di me; infatti per ogni persona pensante l'«io» non è solo il soggetto, ma è allo stesso tempo anche uno degli *oggetti* di conoscenza del mondo reale, certo è un oggetto un po' singolare, ed è difficile, più che in altri casi, trattarlo con la dovuta «oggettività». Racconterò di me in rapporto alla questione del lavoro sullo «specifco artistico».

Sono rimasto contagiat dalla musica fin dall'infanzia; il bacillo musicale infieriva anche nella famiglia di mio padre e nella famiglia di mia madre (erano entrambi insegnanti di musica, cioè di pianoforte, nella città di provincia di Elisavetgrad, ora Kirovograd).

Ho ascoltato la musica fin da bambino, prima di quanto possa ricordare io stesso; si trattava soprattutto di musica udita durante le lezioni dei miei genitori (il novanta per cento degli allievi erano i soliti bambini, musicalmente non dotati, che studiavano la musica come si studia

* Si capisce che queste celebri elaborazioni degli studi di Chopin hanno un livello artistico molto più basso dell'originale: Godowsky ha trasformato in veri e propri studi i geniali poemetti per pianoforte, mezzo onnipossente di studio della musica e del pianoforte, chiamati modestamente studi; in tal modo ha privato il concetto di «studio» di quell'alto senso artistico-poetico, che ad esso avevano conferito prima di tutti Chopin, poi Liszt, Skrjabin, Rachmaninov, Debussy; ma provate a suonare gli studi di Godowsky...

un sillabario; invece non ascoltavo quasi mai musica realmente buona). L'ambiente "nutritivo" era insufficiente per le mie capacità.

Il più grande avvenimento musicale e familiare erano le visite di mio zio, Felix Michajlovič Blumenfel'd, fratello di mia madre, che abitava a Pietroburgo. Non dimenticherò mai come, pur essendo un bambinetto, ascoltassi per intere serate, fino a notte fonda (durante il soggiorno dello zio mi veniva permesso di andare a dormire molto tardi) le sue magnifiche esecuzioni. Aveva un repertorio vastissimo e suonava soprattutto Chopin, Schumann, Liszt e le proprie composizioni, insieme a quelle di Glazunov, Ljadov; mi fecero allora grande impressione alcune opere di Wagner come *I maestri cantori*, il *Tristano e Isotta*, il *Sigrido*, che a volte eseguiva per intero, nel corso di una serata, con nostro grande entusiasmo.

Grazie a lui ascoltai anche per la prima volta *La dama di picche*, il *Boris Godunov* e le opere di Rimskij-Korsakov. Naturalmente mia sorella ed io dovevamo suonare per lui, e ascoltavamo con venerazione le sue osservazioni. Indimenticabili, beati giorni! La vita sembrava una festa, e dalla mattina alla notte non ci abbandonava mai una sensazione di gioia e di felicità!

Ma, ahimè, questo non succedeva più di tre o quattro volte all'anno, e non durava che un paio di settimane. E poi venivano di nuovo i giorni normali, che bisognava riempire e ravvivare con le proprie forze.

Quando avevo otto o nove anni, cominciai a improvvisare al pianoforte; dapprima solo un pochino, poi sempre di più, e col tempo con sempre maggiore trasporto. A volte (questo avvenne un po' più tardi) arrivai ad essere del tutto ossessionato: non facevo in tempo a svegliarmi, che già sentivo dentro di me la musica, la *mia* musica, e la cosa continuava per quasi tutto il giorno. Ma per qualche motivo nascondevo, specialmente a mio padre, questo fatto e improvvisavo al pianoforte solo nelle ore in cui i miei geni-

tori non erano a casa (più tardi i miei genitori ebbero pietà di me e di mia sorella; così sentivamo sempre più di rado quei balbettii scolastici, e in compenso cominciammo a studiare di più).

Ricordo, come fosse ora, che, quando andavo a lezione dallo zio e dalla zia Pržišichovski (dai quali studiavo matematica, storia, geografia, e francese), talvolta ero letteralmente sopraffatto dalla musica che mi riempiva la testa: quando dentro «mi cantava» un **ADAGIO MAESTOSO**, camminavo lentamente e con sussiego, quando invece cominciava un **ALLEGRO CON FUOCO** o un **PRESTO FURIOSO**, correvo al galoppo per i vicoli deserti, e appresso a me con un guaito furioso correvano variopinti bastardi, che sbucavano dai portoni come pallottole. Fu un periodo indimenticabile, felice e pieno di entusiasmi, che si protrasse fra le peripezie più diverse, con «straordinari» voli e cadute (*him mel hoch jauchzend, zu Tode betrübt* *) approssimativamente fino ai sedici, diciassette anni, quando «chiusi il mio cassetto e gettai in mare la chiave», mettendo definitivamente da parte la mia musica e occupandomi solo di quella degli altri. Iniziò allora una crisi terribile, che durò alcuni anni, e fu un periodo difficile e doloroso. Era come se fossi caduto dal cielo in terra: per poco non mi ruppi; mi ripresi lentamente. In seguito seguì un corso completo di teoria e composizione dal professor Pavel Fedorovič Juon ** a Berlino. Egli mi considerava dotato e voleva assolutamente che io mi dedicassi alla composizione, ma io restai fedele alla mia decisione, determinata da ragioni che non intendo discutere in questa sede. Dopo alcune lezioni, portai al mio professore alcune composizioni: canoni e fughe complessi in stile moderno, una sonatina di ispirazione classica, formalmente molto ben costruita, ma priva di personalità, visto che scrivevo più per esercizio che «per ispi-

* In tedesco nel testo: «Innalzando grida di gioia fino al cielo, rattristati fino alla morte» (N.d.T.).

** Allievo di S.J. Taneev e fratello del nostro famoso pittore K.F. Juon.

razione», due, tre canzoni e pezzetti per pianoforte (tutto questo oltre ai compiti scolastici); il fatto divertente fu che Juon, dopo aver ascoltato, mi disse: «In sostanza lei conosce tutto quello che potrei insegnarle. Ma se vuole, per la ginnastica dell'intelletto, ci occuperemo di contrappunto rigoroso, che è sempre utile».

Io fui d'accordo e per dieci mesi, oltre agli esercizi, scrissi ininterrottamente: mottetti, madrigali, addirittura una composizione a dodici voci in stile severo su un testo latino.

A partire dai miei dodici anni, fui, in sostanza, abbandonato a me stesso per quel che riguardava lo studio del pianoforte. Come succede spesso nelle famiglie di insegnanti, i miei genitori erano così occupati (letteralmente dalla mattina alla sera tardi) con gli studenti, che quasi non avevano tempo per i propri figli, malgrado che, con la predilezione propria a tutti i genitori, avessero una opinione molto alta del mio talento (io stesso ero molto più modesto e mi riconoscevo sempre una quantità di difetti, anche se a volte avvertivo in me qualcosa di «non del tutto ordinario»).

Ma non intendo parlare di ciò: chi mi conosce come pianista, conosce anche i miei lati buoni e cattivi, e la mia "preistoria" non interessa certo nessuno. Dirò soltanto che per questa «autonomia» prematura commisi una quantità di sciocchezze che avrei potuto benissimo evitare, se mi fossi trovato per tre, quattro anni sotto la vigile sorveglianza di un esperto, intelligente musicista-insegnante *.

A me è mancata quella che chiamano scuola, disciplina. Comunque ogni fatto negativo ha qualche vantaggio: la mia indipendenza forzata mi ha obbligato, anche se talora per vie tortuose, a raggiungere i miei scopi con la mia sola intelligenza; persino i miei insuccessi e i miei errori si sono

* È molto migliorata la situazione dei bambini di adesso, che frequentano le scuole musicali infantili, in particolare la Scuola centrale di musica (CMŠ)! Su questo potrei scrivere una lunga novella.

rivelati in seguito utili e istruttivi, dal momento che in un lavoro come quello artistico, in cui l'individualità determina se non tutto, quasi tutto, l'unica base certa sarà sempre rappresentata da quello che si è ottenuto con le proprie forze e con la propria esperienza.

Che il lettore mi perdoni, se ho voluto riportare proprio nel capitolo sullo «specifico artistico» le mie note autobiografiche. Penso che questo chiarirà al lettore perché mi è difficile parlare di lavoro sullo «specifico artistico» isolandolo dal problema generale della musica e del lavoro di pianista. Naturalmente come professionista, ho spesso praticato questa scissione, in particolare quando sono diventato più maturo e più cosciente; come chiunque altro, a volte ripeteva a lungo non solo i passaggi tecnicamente difficili, ma anche la frase più semplice (per esempio in una mazurka di Chopin, o in una sonata di Mozart) per realizzare nel modo più brillante possibile il pensiero musicale dell'artista.

Prima ho parlato di come un musicista veramente grande arrivi alla «conoscenza di un'opera». È evidente che in questo caso, in un attimo e incoscientemente, l'artista elabora un enorme lavoro sullo «specifico artistico», e ne dimostra chiaramente la sua esecuzione. (Per non creare confusione, osservo che spesso vi sono "cannoni", che possono leggere a prima vista e senza errori, senza alcun intoppo e senza sbagliare una nota, le pagine più complesse, ma l'esecuzione può risultare la più banale ed essere addirittura rivoltante. Pianisti del genere non li si deve confondere con Richter, che sorprende appunto per la perfezione dell'esecuzione.) Ci sono noti gli *exploits* di Liszt: una volta, a esempio, suonò meravigliosamente a prima vista in pubblico il *Carnaval* di Schumann *.

* Ma non c'è rosa senza spine: Clara Schumann racconta che Liszt da lei aveva suonato in modo vergognoso un quintetto di suo marito, e che ella solo per cortesia non era uscita indignata dalla stanza. Comunque non ci si deve dimenticare che Clara non era certo imparziale verso il grande Franz.

Io riporto questi casi di possesso «fulmineo» della musica (e, di conseguenza, anche dello «specifico artistico»), che potrei moltiplicare a piacimento sulla base di provate testimonianze su molti grandi musicisti, *non* per parlare un'altra volta della loro «genialità», a tutti fin troppo nota, ma per indagare su quel che avviene esattamente in questi casi, su quali conclusioni pedagogiche e metodologiche si possono trarre da questi fenomeni reali *a vantaggio di un allievo medio, o a vantaggio di tutti gli allievi.*

Suppongo che talento e genio non solo possono essere descritti, ma anche studiati e analizzati, malgrado il mistero che li circonda. Presso gli insegnanti della nostra disciplina è diffusa l'opinione che lo studente medio non debba imitare in alcun modo il grande talento: *quod licet Jovi non licet bovi*. Imitare, e tanto più imitare in modo STUPIDO (è un fenomeno piuttosto diffuso), certo, è solo dannoso, ma *studiare** da chi è più capace e sa di più, è sempre utile. È chiaro, a quanto pare. Qualsiasi insegnante sa per esperienza che gli studenti più forti «si tirano dietro» quelli più deboli; questa competizione sorge immediatamente e spontaneamente, ma anche, grazie all'ambizione, in modo consciente. I nostri ragionamenti metodologici devono incoraggiarla, non frenarla. E perciò ritengo che per la didattica non solo non sia nocivo (anche trattandosi dell'allievo più mediocre), ma, al contrario, sia straordinariamente fruttuoso non dimenticare neppure per un minuto le vette del talento musicale, che – lo vogliamo oppure no – contrassegnano lo sviluppo della musica, della vita musicale, e anche dei nostri tentativi pedagogici quotidiani. In breve, ritengo (e non mi si rimproveri di infondato ottimismo), che, tentando con le nostre forze di penetrare nella “meccanica” dei più grandi talenti, trarremo sempre qualcosa di utile e di adattabile anche allo studente più mediocre. Par-

* In questo concetto rientrano la subordinazione, la sottomissione, e, di conseguenza, anche una certa imitazione.

tendo da questa convinzione, del resto assolutamente intuitiva, io nella mia pratica pedagogica *non ho mai adattato un'opera* a un allievo, ma ho solo sempre tentato di *adattare l'allievo all'opera*, a qualsiasi costo, sia per me sia per lui.

Nella mia mente e nella mia anima, è viva una certa immagine, diciamo, di Beethoven. Mi piace Beethoven, lo considero un dio; lo vivo come l'avvenimento più significativo della mia vita, sento e so che ha espresso e ha creato qualcosa che non era mai esistito prima di lui e so, nella misura delle mie capacità, come occorre interpretare una sua composizione. Posso forse rifiutare quest'immagine e questa visione tanto vivida e reale, posso forse andare incontro a concessioni e compromessi a vantaggio di uno studente di piccolo calibro? Mai. Questo significherebbe non rispettare se stessi né lo studente. Più di una volta altri insegnanti, ascoltando le mie lezioni, mi paragonavano a un don Chisciotte e dicevano che, comunque fosse, non mi sarebbe mai «riuscito» quanto volevo, visto che l'allievo (ipotetico) non ne era in grado. «Cari mercanti» rispondevo «voi volete il cento per cento di profitto, io invece mi accontenterò di ottenere il dieci per cento.» * Questo è l'inevitabile «scetticismo ottimistico» di un insegnante esperto. Il significato e la fecondità di questo genere di lezioni consistono, come tutti possono capire, nel fatto che si dà allo studente un obiettivo molto chiaro, alto e difficile (in rapporto alle sue possibilità e alla sua comprensione), e si determinano *la direzione e l'intensità* del suo lavoro, unico pegno per il suo sviluppo e il suo perfezionamento. Io so bene che questi dieci per cento danno alle volte rendite molto più ricche del cento per cento di «lustro antologico», che, nonostante Majakovskij e me, peccatore, è considerato finora da qualcuno la cosa migliore di tutte **.

* Non c'è, qui, alcuna contraddizione, con quanto detto.

** Non di rado l'intensità e l'esigenza delle mie lezioni cedono il posto a un *modus* più tranquillo; questo capita in particolare con gli studenti più grandi, già collaudati, o, a volte, in seguito a un esaurimento dato da un carico eccessivo

Quanto più basso è nello studente il livello artistico-musicale, cioè sono carenti l'intelletto, l'immaginazione, l'*orecchio* (!), il temperamento, e così via, nonché le sue capacità puramente tecniche, tanto più grande, tanto più complesso sarà per lui e per il suo maestro il cosiddetto lavoro sullo « specifico artistico ». È difficile ottenere un'esecuzione artisticamente soddisfacente, interessante, emozionante e trascinante anche se l'allievo è in possesso di una buona tecnica di esecuzione, capace di nutrire lo spirito e il cuore. Se, invece, non c'è nemmeno questo, in generale non vale la pena eseguire *per qualcuno*.

Anton Rubinštejn sbuffava: « Tutti sanno suonare ». Sottinteso: tutti sanno suonare, pochi sanno interpretare. Non parlo di pianisti come Rachmaninov. Persino io, peccatore, fin dalla prima lettura afferro l'essenza di qualsiasi composizione, e la differenza fra questo primo « approccio » e l'esecuzione definitiva, in seguito ad uno studio approfondito, potrebbe essere definita, con un'espressione liturgica, « lo spirito si è fatto carne ». Tutto ciò che all'inizio è intuizione, percezione interiore, comprensione (estetico-intellettuale), diventa *interpretazione*, vale a dire suonare il pianoforte. Ciò non significa che il lavoro su una composizione non aggiunga niente alla sua percezione iniziale e al suo significato, nient'affatto! Fra i due momenti corre un rapporto uguale a quello esistente fra una legge e la sua attuazione nella vita, fra una volontà e la sua realizzazione. Voglio soltanto dire che se non c'è legge, se non c'è *volontà*, non c'è nemmeno attuazione né realizzazione. Su questo punto cruciale, su *questo* centro deve agire il maestro, il capo, l'educatore; si capisce che nei casi in cui lo studente sia pieno di tale volontà creativa, il ruolo dell'insegnante è limitato solo a quello di consigliere e di col-

di lavoro. Io non posso, in nessun caso, abbassare le mie esigenze, anche se so benissimo che i risultati possono essere fra i più diversi.

lega più anziano. A volte viene raccomandata persino una totale non interferenza, un'amichevole neutralità.

La conclusione di tutte le mie considerazioni s'imponne da sé: ottenere risultati nel lavoro sullo «specifico artistico» è possibile solo se si aiuta continuamente l'allievo nel suo sviluppo *musicale, intellettuale, artistico*, e, di conseguenza, anche pianistico, altrimenti non ci sarà «incarnazione»! E questo significa: sviluppare il suo orecchio; fargli conoscere ampiamente la letteratura musicale; obbligarlo per molto tempo a immedesimarsi in un autore (un allievo che conosca cinque sonate di Beethoven, *non è pari* a quello che ne conosce venticinque; in questo caso la quantità si trasforma in qualità); obbligarlo a sviluppare l'immaginazione e l'orecchio imparando i pezzi a memoria soltanto sullo spartito, senza ricorrere al pianoforte; insegnargli fin dall'infanzia a sbrigarsela con le forme musicali, col materiale tematico, con la struttura armonica e polifonica della composizione da eseguire (una mia esigenza inderogabile: se un allievo dotato di talento all'età di nove, dieci anni riesce a suonare bene una sonata di Mozart o di Beethoven, deve essere in grado di raccontare, di *raccontare a parole*, l'essenziale di ciò che avviene secondo l'analisi teorico-musicale); sollecitare, se è necessario, cioè se non è innata nell'allievo stesso, la sua ambizione professionale; incitarlo a raggiungere i migliori; sviluppare la sua fantasia con metafore azzeccate, con immagini poetiche, con analogie relative ai fenomeni della natura e della vita, particolarmente della vita spirituale e psicologica; colmare e interpretare il discorso musicale (ma non cadere mai in un volgare «descrittivismo»); sviluppare in tutti i modi, in lui, l'amore per le altre arti, in particolare per la poesia, la pittura e l'architettura, ma soprattutto fargli sentire (e quanto prima, tanto meglio) la dignità etica dell'artista, i suoi doveri, le sue responsabilità e i suoi diritti.

A questo punto del capitolo, il lettore, forse, dirà: e allora, del lavoro sullo «specifico» non ha poi detto niente di concreto. Replicherò: venite in classe, frequentate per un paio di mesi, e riceverete una tale dose di *concreto*, che vi basterà a lungo.

Per dare a questi appunti una reale concretezza, dovrei corredarli di infiniti esempi musicali, di descrizioni dettagliate su come si è svolto il lavoro con un allievo o con diversi allievi su quella o su un'altra composizione (capita infatti che passiamo con un allievo un'ora e mezzo o due su una pagina sola di un testo; questo di solito avviene all'inizio delle lezioni), ma allora questo capitolo prenderebbe le dimensioni di un volume immenso. Qui non posso riportare nemmeno la minima parte dei consigli che do all'allievo *per lo studio* di un'opera e per il suo apprendimento: questi consigli, si capisce, precedono la creazione dello «specifico artistico». Ma riporterò due o tre consigli.

Io propongo allo studente di studiare il testo della composizione pianistica così come un direttore d'orchestra studia la partitura: non soltanto *per sommi capi* (questo *prima di tutto*, altrimenti non se ne riceve una impressione complessiva, una immagine complessiva), ma anche nei dettagli, dividendo la composizione nelle sue componenti per studiarne la struttura armonica e polifonica; vale a dire, di esaminare a parte ciò che è fondamentale, per esempio la linea melodica, e le parti «accessorie», per esempio l'accompagnamento; quindi occorrerà soffermarsi in modo particolarmente attento sui «nodi» decisivi dell'opera: per esempio, se si tratta di una sonata, sul passaggio al secondo tema (secondario), oppure alla ripresa o alla coda, insomma sui punti fondamentali della struttura formale, e così via. Con un simile lavoro, l'allievo scopre passi straordinari, bellezze non immediatamente comprensibili, che abbondano nelle composizioni dei grandi autori. Inoltre, l'allievo comincia a capire che l'opera, bellissima *per intero*, è bellis-

sima *in ogni suo dettaglio*, che ogni «particularità» ha un senso, una logica, un'espressività, e rappresenta una parte organica dell'insieme. Consiglio di compiere un lavoro simile in modo molto più assiduo dell'esercizio consueto, separando la mano sinistra e la destra, che consento in alcuni casi particolari: esso è necessario allo stesso modo in cui sono necessarie le uscite di sicurezza negli edifici in caso d'incendio o di altre contrarietà *.

Se l'opera è già stata studiata, è stata assimilata, imparata a memoria, e «viene fuori» o «riesce», come si dice in gergo studentesco, allora in che cosa consisterebbe quel lavoro particolare, che può dare all'esecuzione un vero valore artistico? Che fare, perché questa esecuzione sia toccante, emozionante, interessante, accessibile? (Ricordo per la terza o la quarta volta che ad alcuni questo riesce subito, altri devono arrivarci nella misura delle loro forze e possibilità.) Lo so, mi si risponderà: è questione di talento, alcuni ci riescono, altri no, ecco tutto. Fino a quando sarò insegnante, mi tapperò gli orecchi per non sentire quest'affermazione. «Le tenebre delle basse verità mi sono più care dell'inganno che ci innalza.»

E allora, che cosa è necessario all'esecutore per «bruciare col verbo i cuori della gente», e, se non proprio bruciare, almeno riscaldare, smuovere un po'?

Alcuni dicono: pazienza e lavoro; altri, sofferenze e privazioni; altri ancora, abnegaione e molto, molto altro ancora. A tutti è noto che enorme significato abbiano per i giovani artisti il successo casuale o meritato, la riuscita, i riconoscimenti... Tutto questo è giusto, tutto questo rientra inevitabilmente nella biografia di una persona che ha *di che raccontare agli altri*, ma adesso non voglio gettare lo sguardo così lontano, non voglio occuparmi di «psicologia». Il nostro piccolo compito (e molto grande nello stesso

* Certo, ci sono studenti ai quali raccomando intensamente il lavoro con una mano sola, a parte: bisogna sfruttare «l'uscita di sicurezza», ma al di là del lavoro stabilito.

tempo), è di suonare il nostro splendido repertorio pianistico in modo tale che esso *piaccia* all'ascoltatore, che gli imponga di amare la vita con più forza, di sentire più fortemente, di desiderare più fortemente, di capire più a fondo...

Certo, lo sanno tutti che una pedagogia, che si ponga simili obiettivi, smette di essere soltanto pedagogia e diventa educazione. Eppure non sempre accade anche fra gli insegnanti più insigni. Per quanto fosse sorprendente, inimitabile, Godowsky lavorava con alcuni studenti (in particolare con quelli privati, che gli pagavano tanti più soldi, quanto meno erano dotati) in modo assolutamente formale, per non dire formalista. La lezione spesso si limitava al fatto che Godowsky tracciava sul testo alcuni segni dinamici e agogici, distribuiva due o tre diteggiature, faceva alcune osservazioni, simili a ricette, e fissava la lezione successiva. Non abbandonava mai la sua immutabile indifferenza e la sua fredda riservatezza. Nessun desiderio di guardare più a fondo nell'anima dello studente, di modificarlo (di scuotere le sue cupe viscere), di porgli dinanzi compiti artisticamente e emozionalmente difficili; niente di tutto questo, nessuna traccia. Non manifestava gioia né dispiacere, né ira, né incoraggiamento; solo, a volte, quando lo studente suonava in modo eccessivamente piatto o stupido, si lasciava andare a una osservazione ironica, o a una battuta non priva di veleno. Ma la sua autorità e il prestigio erano così grandi, che lo studente recepiva anche una simile lezione come qualcosa di significativo e di prezioso. «*He was great today*» * esclamò con entusiasmo un americano, dopo che Godowsky gli ebbe assegnato due diteggiature e lo ebbe accompagnato alla porta con una battuta scherzosa. Veramente alle lezioni della *Meisterschule*, dove c'era molta gente (otto, nove persone «che suonavano», cioè autentici *Meisterschüler*, e una ventina di *Hospitantes*).

* In inglese nel testo: «È stato grande oggi!» (N.d.T.).

tanten, liberi uditori, che avevano solo il diritto di stare in classe, ma non di suonare) e dove c'erano persone di vero talento, era completamente diverso. Ma il tentativo di "liberare l'energia atomica" di un allievo o qualcosa di simile, in lui non l'ho mai notato; evidentemente, in segreto, e qui non gli si può negare una certa saggezza, non credeva poi così tanto nell'onnipotenza della pedagogia. Con tutto il mio infinito rispetto per Godowsky grande maestro, penso che insegnare come a volte faceva lui, oggi nel nostro Paese sia impossibile (mi riferisco, naturalmente, a un notevole insegnante-musicista, a colui cui «è dato sapere» *).

Io penso che il compito di rafforzare e sviluppare il *talento* di un allievo, e non solo di insegnargli a «suonare bene», cioè renderlo più intelligente, più sottile, più onesto, più giusto, più tenace (non proseguirò!), sia un compito reale, seppure non completamente realizzabile, dettato dalla legge del nostro tempo e dell'arte stessa, e dialetticamente giustificato.

In sostanza ho già detto tutto questo quando parlavo del «dieci per cento di profitto», che mi soddisfa, ma vorrei esprimermi con più chiarezza. Ritornando alla questione posta – come si può imporre, e si può arrivare a far sì che un allievo "che suona bene" **, suoni come un artista, cioè in maniera comunicativa, «accessibile», «straordinaria» (nel senso di distinguersi da uno standard medio) e così via –, io risponderò: sì, si può, fino a un certo livello è possibile, *a volte* si possono ottenere risultati eccezionali; ricorderemo la stupenda riflessione di Stanislavskij sugli artisti, che possono essere geniali «due feste su dieci»; ma è sempre meglio due su dieci che mai! Il mezzo? Influsso non soltanto intellettuale, ma anche emotivo!

* Che il mio impareggiabile maestro mi perdoni se lo sto criticando; non lo critico io, lo critica il nostro tempo.

** Le virgolette significano che questi non suona troppo bene.

Il talento è passione più intelletto. L'errore principale della maggioranza dei seguaci del «metodo nell'arte» consiste nel fatto che essi prendono in considerazione solo il lato intellettuale, o meglio razionale dell'“azione” artistica, e tentano di influenzarlo soltanto con i loro consigli e ragionamenti speculativi, dimenticandosi completamente dell'*altro aspetto*: di questa scomoda «x» non tengono semplicemente conto, non sapendo che farsene. Per questo fatto, qualsiasi metodologia è così vuota (almeno così è stato finora), e per questo suscita inevitabilmente un sorriso ironico in quelli che sanno effettivamente, e che svolgono attivamente un lavoro artistico.

Per raggiungere la bellezza artistica nell'interpretazione esigo fondamentalmente la *semplicità* e la *naturalezza* dell'espressione. Queste due paroline, tanto note e comprensibili a prima vista, avrei dovuto spiegarle, perché sono complesse e significative; ma ciò di nuovo occuperebbe molte pagine, perciò lascio perdere, nella speranza che il lettore da solo elabori e senta il loro immenso e decisivo significato, quando esse vengono impiegate nel lavoro.

Tutto il lavoro che viene svolto nella mia classe è commisurato sulle forze di ognuno, sulla musica e sulla sua incarnazione nell'esecuzione al pianoforte: in altre parole sullo «specifico artistico» e sulla tecnica pianistica. Non perviene ad alcun risultato l'insegnante, sia pure un pozzo di scienza, che si accontenta di descrivere lo «specifico», il «contenuto», l'«umore», l'«idea», la «poesia» e non arriva all'applicazione concreta, materiale, delle sue opinioni e raccomandazioni nel suono, nella frase, nella dinamica, nella perfetta tecnica pianistica. In questo senso non serve a niente l'insegnante che vede soltanto l'esecuzione, la «tecnica» pianistica, mentre ha solo un'idea confusa della musica, del suo significato e delle sue regole.

Per dare, comunque sia, un esempio concreto del nostro lavoro in classe sullo «specifico artistico», sulla musica, sulla tecnica pianistica, descriverò nei particolari la le-

zione con un allievo sulla *Sonata in do diesis minore op. 27* *Quasi una fantasia* di Beethoven. Una sola paginetta del testo beethoveniano basta pienamente perché il lettore si faccia un'idea chiara di come si svolge il lavoro su qualsiasi composizione per pianoforte.

Allora, lo studente suona questa sonata detta *Chiaro di luna*.

Di solito il secondo movimento, l'*Allegretto* in re bemolle maggiore, pone problemi complicati e si capisce perché: il primo movimento con la sua espressione del più profondo dolore, e il terzo movimento con la sua disperazione (*DISPERATO*), sono più chiari e accessibili, più ricchi di sconvolgente emotività in confronto al fluttuante, «modesto», raffinato e allo stesso tempo semplice, quasi imponderabile *Allegretto*. L'atmosfera rassicurante (nello spirito della *consolation*) del secondo movimento, per allievi non abbastanza sensibili, può facilmente diventare uno *SCHERZANDO* festoso, che è in flagrante contraddizione con il significato della composizione. Ciò dipende da uno staccato troppo secco e da un tempo troppo rapido:

Es. 1



Lo stesso difetto si genera nei passaggi analoghi.

Ho sentito decine, se non centinaia, di volte questo errore. In casi del genere di solito ricordo all'allievo l'alata immagine di Liszt a proposito di questo *Allegretto*: «*Une fleur entre deux abîmes*» * e tento di dimostraragli che questa metafora non è casuale **, che essa rende in modo sor-

* In francese nel testo: «Un fiore tra due abissi» (N.d.T.).

** Infatti si sarebbe anche potuto dire: «Un sorriso fra torrenti di lacrime», o qualcosa di simile.

prendentemente preciso non solo lo spirito, ma anche *la forma* della composizione, giacché le prime battute della melodia:

Es. 2



ricordano inevitabilmente il calice di un fiore, mentre le seguenti (si veda l'es. 1) ricordano le foglie che pendono dallo stelo.

Vi prego di ricordare, che io non "illustro" mai la musica. In questo caso non dico che la musica sia un fiore; dico che essa può richiamare l'impressione spirituale, visiva del fiore, può simboleggiarlo, suggerire alla fantasia l'immagine del fiore. Ogni musica è solo quella data musica: A = A. La musica è un discorso definito, una chiara enunciazione, ha un determinato senso immanente e perciò, per essere percepita e compresa, non richiede spiegazioni e chiarimenti supplementari con parole o immagini. Per comprendere la musica esiste, com'è noto, una serie intera di discipline: la teoria, lo studio dell'armonia, del contrappunto, della costruzione musicale (analisi delle forme); queste discipline si sviluppano e si ramificano eternamente, come qualsiasi aspetto della conoscenza in presenza di qualcosa di nuovo da conoscere.

Tuttavia nel nostro cervello funziona una cellula fotolettrica (penso che tutti sappiano di questo miracoloso apparecchio), capace di trasformare i fenomeni di un mondo in impressioni di un altro mondo. Infatti la sinusoide, tracciata sul nastro, suona! Lo spirito umano sarà forse più povero e ottuso dell'apparato da esso stesso creato!? Ecco perché, per le persone dotate di immaginazione creativa, tutta la musica nel suo insieme è musica a programma (lo

è anche la cosiddetta musica pura); ma tutta la musica può fare a meno del programma perché tutto il suo contenuto è espresso esaurientemente dal suo linguaggio.

Tali sono le «antinomie» della nostra arte.

Torniamo alla lezione. La frase di Liszt – *une fleur entre deux abîmes* – mi faceva riflettere sul ruolo del fiore nell'arte. Citavo agli allievi noti esempi di architettura, scultura e pittura. Citavo frasi e motivi musicali, dove si intuisce l'immagine del fiore in rapporto al carattere della musica, come nell'*Allegretto* beethoveniano. Il fiore infatti vive anche nella musica, come nelle altre arti, visto che non solo la «suggerzione del fiore», il suo profumo, le sue seducenti qualità poetiche, ma la sua stessa forma, la sua struttura, il fiore come *visione*, come *fenomeno* non possono non trovare la loro incarnazione nell'arte dei suoni dal momento che in essa è espresso e incarnato tutto ciò che l'uomo può provare, vivere, pensare e sentire.

Molti trovano paradossale e hanno perfino una smorfia di disprezzo, quando io, in quanto musicista, definisco il mio atteggiamento verso la conoscenza con la formula: tutto il conoscibile è musicale. Mi hanno obiettato: allora si può dire che la tabella periodica di Mendeleev «è musicale»? * Certo la tabella periodica appartiene alla chimica, mentre la sonata di Beethoven appartiene alla musica, all'incarnazione delle leggi musicali, A = A. Ma la tabella periodica va al di là degli austeri confini della chimica come scoperta, come grande impresa dell'intelletto umano, come metodo di *conoscenza della natura* (alla quale gli artisti sono qualche volta strettamente legati, più degli scienziati che la investigano); il musicista che ha capito Mendeleev, se possiede la capacità di operare nessi associativi, di pensare per grandi analogie (senza arrendersi alla tentazione di dilettantesche e superficiali similitudini, anch'esse viziate co-

* Naturalmente, vale solo per le persone dotate di orecchio musicale; la questione non riguarda gli altri.

me il metodo «immaginifico») ricorderà spesso la tabella di Mendeleev, approfondendo le sconfinate regole della sua arte (così capitava anche a me, quando avevo sedici, diciassette anni). Non è comprensibile tutto ciò?

Ma questo non è ancora tutto! Il potere della musica sulle menti umane (la sua «ubiquità») sarebbe inspiegabile se non fosse radicato nella natura stessa dell'uomo. Infatti tutto quello che facciamo o pensiamo (fa lo stesso, se si tratterà dell'azione più insignificante o più importante, che si tratti dell'acquisto delle patate al mercato o dello studio della filosofia), tutto ha i colori di un certo spettro dell'inconscio, tutto senza eccezione è dotato di armonici emotivi, talvolta, forse, anche impercettibili alla «persona che agisce», ma immutabilmente presenti e facilmente classificabili quando su questi atti si concentra l'occhio dello psicologo. Di questo dato emotivo (lo chiameremo convenzionalmente stato *incosciente* dello spirito) non sono privi nemmeno gli atti più razionali, i meno emotivi, apparentemente, come i comportamenti e le idee. Tanto più è ricco di emotività per un musicista dotato di un minimo di intelletto ogni tipo di conoscenza: la filosofia, il sistema etico-politico, la scienza pura, le scienze naturali e così via. Non a caso tutti i grandi musicisti, compositori e interpreti, si distinguono sempre per un ampio orizzonte spirituale, manifestano un vivo interesse per tutti i problemi della vita spirituale dell'umanità. Molti grandi musicisti, in realtà, sono stati ossessionati dalla propria arte e non hanno quasi potuto (né avuto il tempo) di acquisire profonde conoscenze in altri campi della vita spirituale, ma sono sempre state radicate in loro le possibilità di una simile conoscenza. Ricordo qui la straordinaria dichiarazione di Rachmaninov: «Per l'ottantacinque per cento io sono musicista, e sono uomo soltanto al quindici per cento». Torneremo ancora, in seguito, su queste parole. Il musicista rispecchia nella creazione o nell'interpretazione ciò che acquisisce nella conoscenza. E perciò ho il diritto di enunciare: tutto il con-

scibile è musicale (certo per il musicista). O, più precisamente (e in maniera più pedante): ogni conoscenza è allo stesso tempo emozione; di conseguenza, come *qualsiasi emozione*, rientra inevitabilmente nel patrimonio e nell'orbita della musica. La mancanza di simili emozioni, e tanto più di qualsiasi emozione, genera una musica senz'anima, formale, e un'esecuzione vuota, non interessante. Tutto l'«indivisibile», l'indicibile, il non raffigurabile, che vive costantemente nell'anima di un uomo, tutto l'«inconscio» (spesso l'«iperconscio») *appartiene al regno della musica*. Ne è l'origine. Non posso non ricordare qui le parole di Pasternak poeta: «L'orecchio è un organo dell'anima»¹⁰.

Ecco perché si può parlare di contenuto filosofico in molte composizioni, particolarmente in quelle di Bach, di Beethoven e di altri. Ricordo almeno la conversazione fra Chopin e Delacroix sulla possibilità di esprimere pensieri filosofici in musica.

Mi capitava spesso di discutere di questi argomenti con gli studenti, nel tentativo di approfondire al massimo il contenuto di una composizione e desiderando naturalmente conoscere i confini dell'espressività musicale, e tutto ciò che può servire ad accostarsi ad essa.

Ma se mi fossi limitato a queste «piacevoli conversazioni», nate da una data composizione musicale o da certi difetti nell'esecuzione degli allievi, avrei trovato posto forse alle riunioni di «Libera estetica»*, non nella ventinovesima classe del Conservatorio di Mosca, dove inseguo. Dopo conversazioni di questo tipo, cominciava un lavoro minuzioso sulla composizione in oggetto per superare le difficoltà tecniche, fino a raggiungere il risultato desiderato.

È evidente che le conversazioni di ogni genere e le

* Si chiamava così, prima della rivoluzione, una certa associazione che dedicava le sue riunioni alle logomachie filosofiche sull'arte.

spiegazioni sono più numerose quando lo studente è poco evoluto, e anche il lavoro al piano sarà più scrupoloso e metodico. C'erano studenti ai quali bastava che dicesse due, tre parole sull'*Allegretto* di Beethoven, ma in certi altri casi – e lo ricordo con precisione – perdevo tre ore intere con un solo studente per studiare quella pagina beethoveniana. E comunque facevamo appena in tempo a entrare in anticamera, a toglierci le calosce, ad appendere il cappotto e a mettere l'ombrellino al suo posto.

Penso che questo sia sufficiente perché il lettore abbia un'idea di come si svolge il lavoro sullo «specifico artistico» e come si risolvano i problemi pianistici in quel laboratorio chiamato «classe del professor Neuhaus».

Per concludere: colui che è turbato dalla musica fino in fondo all'anima, che lavora come un ossesso sul suo strumento, che ama appassionatamente la musica e lo *strumento*, si impossesserà di una tecnica virtuosistica, saprà rendere lo «specifico artistico» della composizione e sarà un interprete.

QUALCOSA SUL RITMO

*Am Anfang war der Rhythmus **.

H. von Bülow

La musica è un processo sonoro; perciò in quanto tale non è qualcosa di istantaneo né di congelato, ma si sviluppa nel tempo. Se ne conclude logicamente che le due categorie di suono e tempo sono fondamentali anche per appropriarsi della musica e per assimilarla. Sono proprio suono e tempo che decidono e determinano tutto il resto, e che fungono da principi basilari.

Sul ritmo (indispensabile nell'arte della scansione di un tempo non definito) si è scritto moltissimo, in bene o in male, e io non ho intenzione di addentrarmi nei labirinti di questo complesso problema. Voglio solo dire qualcosa del ritmo come elemento essenziale della musica.

Il ritmo di una composizione musicale spesso, e non senza fondamento, è paragonato alla pulsazione di un organismo vivente. Non lo si paragona all'oscillare di un pendolo, al ticchettio dell'orologio o al battito del metronomo (tutto ciò è metro, non ritmo), ma lo si paragona a fenomeni come la pulsazione cardiaca, il respiro, le onde del mare, l'ondeggiare di un campo di grano e così via **. In musica il ritmo e il metro si equivalgono soprattutto (ma mai fino in fondo) nelle marce, visto che il passo del soldato coincide con la scansione meccanica e precisa del metro in parti

* In tedesco nel testo: «In principio era il ritmo» (N.d.T.).

** Uso qui il concetto di «ritmo» in senso lato, cioè per designare lo smembramento regolare del tempo; considero il metro un aspetto particolare del ritmo, un'uniformità meccanica.

uguali di tempo *. Il polso di un uomo sano batte regolarmente, ma accelera o rallenta con le emozioni (fisiche o psichiche) **. La stessa cosa accade nella musica. Ma come ogni organismo sano ha una propria regolarità ritmica delle funzioni vitali, vicina a quella metrica, così anche nell'esecuzione di una composizione musicale il ritmo in genere deve attenersi al metro più che all'aritmia, deve somigliare a un polso sano più che alla registrazione di un sismografo durante un terremoto. Un ritmo «sano» esige che la somma delle accelerazioni, dei rallentamenti e delle variazioni ritmiche in genere rispettino una qualche costante, affinché la media aritmetica del ritmo (cioè il tempo necessario all'esecuzione della composizione secondo una unità di misura scelta; ad esempio, un quarto) sia pure costante e uguale a un tempo metrico di base. È interessante l'analisi ritmica fatta da Sergej Sergeevič Skrebkov ¹¹ dell'incisione del *Poema op. 32* di Skrjabin eseguita dall'autore: nonostante le grandi variazioni di tempo (RUBATO), la media aritmetica di un quarto resta uguale all'indicazione iniziale del metronomo. Spesso, quando si incontra un passo che richiede un RUBATO devo spiegarlo agli studenti: *rubare* vuol dire che se ruberete del tempo e non lo restituirete in fretta, sarete un ladro; se inizialmente accelerate, in seguito dovrete rallentare; allora rimarrete una persona onesta e sarete in grado di ristabilire l'equilibrio e l'armonia ***.

Devo confessare che un'esecuzione priva del perno ritmico, della logica del tempo e dello svolgimento nel tempo, mi sembra solamente rumore musicale: il *discorso musicale* è mutilato, quasi irriconoscibile e semplicemente indistinto. La successione di «istanti» non coordinati, i movimenti agitati ricordano la convulsione, la «catastroficità»

* Avviene lo stesso nel caso del *perpetuum mobile*, nelle toccate, e così via.

** Riportare il ritmo al metro sarebbe un'assurdità: solo un cadavere potrebbe avere un polso assolutamente metrico.

*** A proposito, il RUBATO presuppone quasi sempre un'accelerazione; il PASSIONATO (specialmente nei recitativi) richiede molto spesso un rallentando e

della registrazione di un sismografo e non le onde maestose del mare calmo, appena mosso dal vento. Fra i due mali, l'esecuzione metrica e quella aritmica, io preferisco il primo. Ma sicuramente un'esecuzione valida, viva, sentita, artistica è ugualmente lontana da ambedue. I rallentando e gli accelerando costanti, ingiustificati, di alcuni esecutori, i loro RUBATO fra virgolette danno un'impressione di uniformità e di noia ancora maggiore di quella di un'esecuzione troppo metrica, anche se evidentemente l'esecutore aspira alla varietà e a un'esecuzione « interessante ». In questo caso il tempo (che anche è ritmo) si vendica dei delitti compiuti contro di lui, e « periodizza » la non ritmicità, la convulsione; la convulsione diventa così un fenomeno cronico, fisso, « sistematizzato », una convulsione al quadrato.

Quant'è bello, invece, un RUBATO autentico eseguito da un grande artista! Rappresenta il vero regno della dialettica: quanto più un pianista sente la struttura ritmica, tanto più liberamente, più *logicamente* egli a volte vi si sottrae e con tanta più forza ne fa sentire il potere organizzatore. Ricordate il modo di suonare di Rachmaninov, di Cortot e di alcuni altri. Penso che nel ritmo, come in tutta l'arte in genere, deve predominare l'*armonia*, l'accordo, la subordinazione e la correlazione, la *corrispondenza* suprema di *tutte le parti*. Ma che cos'è l'*armonia*? È soprattutto il *senso dell'intero*. È armonioso il Partenone, è armonioso il tempio dell'Ascensione di Kolomenskoe, è armoniosa la chiesa di san Basilio, nella sua fantasmagoria, è armonioso il "pazzesco" palazzo dei Dogi a Venezia, disarmonica la casa al n. 14/16 di via Čkalov¹², nella quale abito.

È molto difficile parlare di *armonia ritmica*, nonostante sia incredibilmente facile percepirla, visto che ha un effetto irresistibile. Quando la si realizza, la avvertono proprio tutti. Quando ascolto Richter, la mia mano involontariamente fa il gesto di dirigere: l'elemento ritmico nella sua esecuzione è così forte, il ritmo così logico, organizzato, severo, libero e deriva a tal punto dalla visione completa

della composizione che è impossibile resistere alla tentazione di partecipare ad esso con un gesto, benché questa partecipazione sia un po' buffa e ricordi il faustiano: «*Du glaubst zu schieben und du wirst geschoben*» *. Severità, coerenza, disciplina, armonia, sicurezza e autorità, tutto questo è vera libertà! In una persona come Richter, due o tre licenze ritmiche hanno un effetto più potente, sono più espressive e sensate di centinaia di «licenze ritmiche» di un pianista che non sia dotato di armoniosità, di visione globale.

Il servizio delle muse non tollera vanità.

Il bello deve essere maestoso.

Queste parole splendide si riferiscono anche al ritmo.

Parlerò un po' di come si svolge il lavoro sul ritmo (organizzazione del tempo) nella mia classe.

Non so se faccio male o bene, ma non riesco a non battere il tempo (come se di fronte a me ci fosse un'orchestra), quando voglio imporre a un allievo il ritmo, il tempo e le sue inflessioni: RITARDANDO, ACCELERANDO, RUBATO, e così via. Con un semplice gesto, con l'agitare di un braccio, a volte si può spiegare e dimostrare meglio che con le parole. E questo non è in contraddizione con la natura della musica, nella quale è sempre latente un movimento, un gesto («lavoro di muscoli»), un principio coreografico. Ho già detto sopra che il concetto di «pianista» sottintende per me il concetto di «direttore». Un direttore occulto in realtà, ma ciò nonostante motore di tutto. Raccomando fermamente agli studenti, quando studiano una composizione e si impegnano ad impararne la parte più importante, vale a dire la struttura ritmica ovvero l'*organizzazione del processo temporale*, di agire esattamente come un direttore d'orchestra con la partitura: di mettere la musica sul leggio

* In tedesco nel testo: «Tu pensi di trascinare e sarai trascinato» (N.d.T.).

e di *dirigere* il pezzo dall'inizio alla fine, come se lo eseguisse un altro, un pianista immaginario, e come se colui che dirige gli imponesse la sua volontà, cioè, prima di tutto, i suoi *tempi* e poi, naturalmente, tutti i dettagli dell'esecuzione. Questo procedimento è assolutamente indispensabile agli studenti che non hanno sufficiente capacità di «organizzare il tempo», inoltre è razionale perché rappresenta un modo magnifico di «suddividere il lavoro» e di facilitare l'apprendimento di una composizione. Spesso l'allievo non si rende abbastanza conto che tempo e ritmo sono fondamentali nella composizione *, spesso, per difficoltà tecniche o per qualche altra ragione, cambia il tempo senza nessun *fondamento musicale*, cioè suona quello che «vienе», e non quello che vuole e che pensa, e soprattutto non quello che vuole l'autore. Perfino un virtuoso della grandezza di Petri, nel valzer del *Faust* di Gounod-Liszt (e anche in altre composizioni) rallentava improvvisamente i passaggi di ottave rispetto al resto, anche se non era affatto richiesto da esigenze musicali, ma dipendeva soltanto dalla sua debole tecnica delle ottave, che egli stesso ammetteva. In questo caso era severo con se stesso come pianista (necessariamente, perché tutto andasse bene!), ma non abbastanza severo come musicista e artista.

Insomma, io raccomando di tenere *separati* l'organizzazione del tempo e il processo di studio della composizione, di isolarli per arrivare facilmente e con sicurezza a una piena coerenza con se stessi e con l'autore per quanto riguarda il ritmo, il tempo, tutte le loro inflessioni e variazioni. La premessa di un simile lavoro, è inutile dirlo, consiste per l'allievo nella capacità di sentire la musica con l'orecchio interiore, non ascoltandola fisicamente, concretamente. Perciò è meglio fare l'esperienza con una musica

* Riportiamo la massima spiritosa e intelligente di Bülow: «La bibbia del musicista inizia con le parole: "in principio era il ritmo"» (*Am anfang war der Rhythmus*), che ho scelto a epigrafe di questo capitolo.

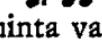
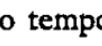
già nota, cioè eseguita allo strumento e almeno un po' studiata.

Il «senso del tempo» si manifesta in maniera diversa nei vari pianisti, per esempio nella lettura a prima vista a quattro mani. Se il pezzo non scorre liscio, chi è soltanto pianista rallenta, si ferma, si corregge, ripete; chi è musicista, invece, coglie lo svolgimento del discorso, cioè l'eracliteo «tutto scorre» nella musica, trascura magari qualche dettaglio, non arriva a suonare proprio tutto (o non suona tutto chiaramente), ma non si ferma, non esce dal ritmo: come si suol dire, non sballa.

(Bisogna invece dire che l'esperienza in questo caso ha un significato importantissimo; una buona lettura a prima vista si può imparare e richiede non solo talento, ma anche esercizio e pratica. Naturalmente, però, l'interesse e l'amore per la musica sono determinanti.)

Occorre citare alcuni errori («tipici»), diffusi a proposito del ritmo e del metro; questi errori fanno supporre che esistano ritmi e metri più facili e più difficili.

Certo, è più giusto definire *metrici* tutti gli errori più avanti menzionati, ma siccome il concetto di «metro» rientra come caso particolare nel concetto di «ritmo», conviene attenersi a quest'ultimo termine, secondo il gergo musicale comunemente accettato.

1. Tutti gli insegnanti, e molti direttori d'orchestra sanno perfettamente quanto a volte sia difficile per l'esecutore riprodurre esattamente la figura ritmica $3/8$ . (Casi tipici: l'ultimo brano della *Kreisleriana*, la quinta variazione degli *Studi sinfonici* di Schumann, il primo tempo della *Settima sinfonia* di Beethoven e così via.) A un tempo veloce questa figura ritmica ha la tendenza a trasformarsi in semplici  oppure . Perfino un pianista straordinario come Cortot suonava l'ultimo brano della *Kreisleriana* apertamente in 2/4 e non in 6/8. Forse lo faceva di proposito? Forse Cortot pensava che Schumann avesse an-

notato erroneamente la sua idea musicale? Io personalmente non ammetto che si possa trasformare una misura ternaria in una binaria *.

A chi desiderasse ascoltare questo ritmo in un'esecuzione ideale consiglio di ascoltare la registrazione della *Settima sinfonia* di Beethoven diretta da Toscanini.

Se questa figura ritmica, particolarmente difficile in tempo veloce, proprio non riesce all'allievo, consiglio allora di ricorrere al metodo dell'esagerazione (questa volta ritmico-agogica, e non dinamica), di fermarsi un po' di più sul primo tempo, facendo una piccola corona  , e anche di suonarla varie volte in modo assolutamente uniforme, per afferrare meglio il valore ternario della figura:  . Va bene anche suonare omettendo la semicroma (o, rispettivamente, la croma, se l'armatura è in 3/4)   , e poi suonare così:   trasformando di proposito la semicroma o la croma in una acciaccatura (si tratta di una nuova forzatura).

E il lettore non pensi che io mi occupi di piccinerie; giuro che mi è capitato di fare esercizi del genere con certi allievi, e con risultati positivi.

Mi sono fermato apposta in modo particolareggiato su questo piccolo dettaglio ritmico. Il metodo indicato per superare le difficoltà può essere adottato per ogni problema ritmico che sorga «strada facendo» (per esempio, nel primo movimento della *Quarta sinfonia* di Čajkovskij).

* Nella mia esperienza ci fu un caso memorabile. Stavo suonando con un'orchestra piuttosto scadente il *Quinto concerto* di Beethoven. Il fagotto non riusciva a suonare in modo giusto, nell'ultimo movimento,



Non gli veniva fuori così  ma ancora peggio, così:  , e così via. Allora gli cantai varie volte Klém-perer, Klém-perer, Klém-perer e Áms-terdam, con un accento molto energico sulla prima sillaba (metodo ampiamente diffuso fra i direttori), e la cosa si risolse. Naturalmente lo suonai al pianoforte. I musicisti, per imparare questo ritmo, possono trarre anche grande beneficio dai nomi di diversi posti sulla costa di Riga: Dzìn-tari, Ból-duri, Dù-bulty, e così via.

La figurazione $\text{J}.\text{J}.\text{J}$ è strettamente analoga alla figurazione $\text{J}.\text{J}$ (un esempio indicativo è nello sviluppo del secondo tema accessorio nel primo movimento della *Sonata in si minore* di Chopin).

Gli allievi eseguono molto spesso $\text{J}.\text{J}$, cioè trasformano un ritmo ternario in un ritmo binario sincopato. La tentazione qui è particolarmente grande, a causa delle quartine (quattro semicrome alla mano sinistra). È comunque sufficiente ricordare e sentire che ogni figurazione ternaria ha l'accento sul primo tempo (non tengo conto qui delle eccezioni, ad esempio nella mazurka, e così via), suonare all'inizio solo $\text{J}.\text{J}$, e poi * $\text{J}.\text{J}$ e una giusta esecuzione è garantita. Come nel caso di Klémpener, io anche qui ricorro a volte all'aiuto delle parole e faccio cantare: *mì-laja*, e non *milá-ja*, oppure *dù-ročka*, e non *duró-čka* **. (Devo dire che la seconda espressione ha una particolare efficacia dal punto di vista pedagogico.)

2. A errori metrici più elementari appartiene la trasformazione, a volte praticata dagli allievi, del ritmo $\text{J}.\text{J}$ in $\text{J}.\text{J}.\text{J}$, cioè dal ritmo binario a quello ternario.

Una trentina di anni fa ho sentito suonare, da un allievo del Conservatorio di Mosca, la marcia funebre della *Sonata in si bemolle minore* di Chopin esattamente così:

Es. 3

* A proposito, l'accento sulla prima croma qui è più agogico che dinamico (segno >, e non A).

** In russo nel testo: «*cara*» e «*sciocchina*», rispettivamente (N.d.T.).

invece che:

Es. 4



senza fare caso al fatto che trasformava una maestosa sfilata funebre in un malinconico valzer *.

La tentazione ternaria prende talvolta gli allievi nell'esecuzione del LARGO nella *Sonata in si minore* di Chopin (primo tema): al posto della «marcia degli dei», al posto di Apollo Musagete che sfila alla testa delle Muse, sembra di veder apparire una ragazza un po' noiosa, che si affaccia alla finestra su una strada un po' noiosa e canta una romanza un po' noiosa. Non esagero molto: in certi casi il ritmo decide tutto! Sui «mezzi di rimedio» non c'è niente da dire: sono troppo evidenti.

3. Ancora un esempio di imprecisione corrente che ha, in particolare, un rapporto indiretto con il ritmo. Come è noto, gli allievi principianti molto spesso forzano il suono quando accelerano, e alleggeriscono il suono quando rallentano. Per questi allievi crescendo e accelerando, così come diminuendo e ritardando sono una cosa sola. È indispensabile arrivare a rendere diversi questi concetti e le azioni corrispondenti! Nel CRESCENDO il suono *incombe*, si avvicina, cresce; nel DIMINUENDO, il suono *si allontana*, diminuisce, *cala*.

* Per completare il quadro, bisognerebbe trascrivere la parte della mano sinistra nel modo seguente:

Es. 5



Nella musica esistono casi di CRESCENDO MA NON ACCELERANDO, quanto casi opposti: CRESCENDO E ACCELERANDO. Per lo più c'è un'indicazione esatta dei compositori, ma talvolta è solo sottintesa e, siccome il senso cambia completamente, bisogna stare particolarmente attenti a non cadere in errore.

È naturale che siano frequenti i casi in cui un mutamento di intensità del suono non deve coincidere con alcun mutamento di tempo e viceversa. I concetti di MORENDI, SMORZANDO e così via, in molti casi, sono opposti ai concetti di RITARDANDO o RALLENTANDO; tuttavia gli studenti amano confonderli.

Parlo di tutto ciò proprio in questo capitolo sul ritmo, perché quanto più profonda in chi suona è la consapevolezza della struttura temporale, cioè dell'"architettura fluida" della composizione, tanto più raramente incorrerà in simili errori.

4. Le variazioni di tempo sono sottoposte a determinate convenzioni, ben note ai buoni direttori d'orchestra e spesso ignorate dagli allievi. Per esempio, ogni graduale mutamento di tempo (RITARDANDO, ACCELERANDO) e anche dell'intensità del suono (CRESCENDO, DIMINUENDO), di regola (le eccezioni sono rare), non può cominciare all'inizio di una frase (o di una battuta), ma sempre un po' più tardi e meglio sul tempo debole della battuta. Non osservare questa regola trasforma un RITARDANDO in un MENO MOSSO e l'accelerando in un PIÙ MOSSO; la gradualità (POCO A POCO) è sostituita dall'istantaneo (SUBITO). Può riuscire particolarmente difficile sfuggire a questo errato processo istantaneo, quando il RITARDANDO e l'ACCELERANDO riguardano un frammento limitato di musica (e di tempo).

Ho impiegato molta fatica nel mio lavoro di insegnante per obbligare alcuni allievi a suonare in modo espressivamente corretto certe frasi brevi, come, ad esempio, il recitativo alla fine della prima *Ballata in sol minore* di Chopin:

Es. 6



Es. 7



Questo tragico grido che precede la catastrofe definitiva (il «disastro»), suona quasi comico se lo si esegue PRESTO e non ACCELERANDO (è la seconda volta che cito il triste caso). In questo frammento bisogna «avere il tempo» di fare un RITARDANDO, un ACCELERANDO e un PIÙ ACCELERANDO. Non è necessario dimostrare, suppongo, che la gradualità e l'istantaneità hanno un significato semantico ed emotivo opposto e perciò confonderle significa commettere un grave errore artistico.

5. Anche le corone esigono attenzione: spesso vengono interpretate in modo sbagliato. Il sistema più facile per calcolare la durata di una corona collocata dopo il RITENUTO, consiste nel continuare mentalmente il *rallentamento* che precede la corona senza moltiplicare le durate e non facendo il conteggio delle unità di tempo, ad esempio delle semiminime che precedono il rallentamento, nel tempo fondamentale della composizione. Così la corona è il compimento logico di un RITENUTO e di un PIÙ RITENUTO condotto fino ad essa, cioè all'ANCORA PIÙ RITENUTO: la *progressione geometrica* si protrae fino all'ultimo limite di risonanza di un accordo o di una nota. Questo è solo un tipo di corona. Le corone che arrivano non precedute da un ral-

lentando o da un accelerando bisogna contare a tempo, raddoppiandolo, triplicandolo o addirittura quadruplicandolo. A proposito, è molto importante distinguere in quale passo (da un punto di vista compositivo, strutturale!) della composizione si trovi la corona: se sia un importante «spartiacque» o no, cioè se la corona coincide con le divisioni fondamentali della forma o con quelle secondarie. Ad esempio: nel primo movimento della *Sonata n. 7 in re maggiore op. 10 n. 3* di Beethoven raccomando di raddoppiare le due corone antecedenti al ponte, e di quadruplicare la corona alla fine dello sviluppo (accordo di settima di dominante in quinta e sesta), prima della ripresa e di tenerla quattro volte più a lungo di quanto è scritto, anche se l'autore ha attribuito a tutte le corone la stessa durata. Tutto ciò è suggerito da considerazioni formali e strutturali. È meglio eseguire così le corone nella quarta battuta dell'ultimo movimento della stessa sonata:

Es. 8

rit. (sciolto) a ♩ = 7/8

Come si vede, questo esempio contraddice la regola sopra indicata sulla corona successiva a un RITARDANDO.

Raccomando a coloro che lo desiderano, di trovare una serie di corone analoghe o diverse, e in ogni occasione di fissarne in modo esatto le durate.

Non solo le corone, ma anche gli intervalli fra i movimenti di composizione in più parti sono ben lunghi dall'essere indifferenti dal punto di vista di una «logica musicale e temporale».

Qualsiasi insegnante navigato si ricorderà che in certi casi l'allievo, mentre suona in pubblico, per l'agitazione o per zelo, comincia, per esempio, il secondo movimento (un *ADAGIO* tenebroso) di una sonata, quando il primo movimento, un *ALLEGRO* vivace, *non ha fatto a tempo a spegnersi*. Stati d'animo diversi o contrapposti letteralmente «cozzano fra loro» a causa di una simile precipitazione. Oppure, al contrario, se chi suona cade in una profonda e prolungata meditazione, la pausa fra i movimenti si trasforma in un intervallo: si può fumare o conversare con il vicino. Il mio consiglio agli allievi: occorre ascoltare il silenzio, le interruzioni, le fermate, le pause (!); anche questa è musica! L'ascolto della musica non si deve interrompere neanche per un istante! Allora tutto apparirà convincente e giusto. È utile anche dirigere mentalmente, durante questi intervalli.

6. Devo ripetere spesso agli allievi una ben nota verità: l'interpretazione può venire buona e artistica, solo se si riesce a concordare interamente tutti i mezzi di esecuzione, infinitamente vari, con la composizione, con il suo significato, con il suo contenuto, soprattutto con la sua struttura *formale* e con la sua architettura, vale a dire con la *composizione* stessa, con il suo reale materiale sonoro organizzato, che dobbiamo «elaborare per l'esecuzione». A proposito di un interprete molto egocentrico, mi dissero una volta: «Mette molto di suo nella composizione». «Perfettamente giusto, e leva molto dell'autore» risposi io. Comunque sia, era giusta l'affermazione di Ferruccio Busoni, che «ogni esecuzione è già una trascrizione», ma una trascrizione (come anche una traduzione) può essere estremamente vicina all'originale, «buona», oppure allontanarsi estremamente, ed essere «cattiva». Una parola d'ordine prediletta nella nostra classe, dice: «Viva l'individualità, abbasso l'individualismo!».

Le deviazioni più dannose dal testo e dalle intenzioni di un autore sono radicate nel «ripensare» (più propria-

mente nel non comprendere abbastanza) il contenuto fondamentale della composizione e nell'alterare la sua struttura *temporale* (il suo *andamento*). Gli errori dell'interprete musicale nell'organizzazione del tempo sono come gli errori dell'architetto nella soluzione di problemi di spazio in una costruzione. Chiunque capisce che si tratta di errori tra i più gravi.

7. Per alcuni direttori d'orchestra e pianisti è difficile stabilire fin dall'inizio il tempo giusto fondamentale di una composizione. Un tempo preso inizialmente in maniera indefinita e errata a volte segna tutta la composizione, a volte invece il tempo si raddrizza, entra nel corso stabilito, ma l'integrità dell'esecuzione è comunque già persa. Con questo male è difficile combattere, ma non è impossibile. L'«odiato metronomo» può in questo caso prestare qualche aiuto. È bene, durante il lavoro, fare qualche esperimento e stabilire, con ripetute inflessioni e varianti di un tempo iniziale, le opportunità incluse fra il più lento *possibile* e il più veloce. Prima dell'inizio dell'esecuzione occorre paragonare bene mentalmente il tempo iniziale con qualche punto nello sviluppo ulteriore della composizione. È particolarmente importante, e consiglio spesso agli allievi, quanto segue: prima dell'inizio di qualche ampio ADAGIO o LARGO, che per qualche motivo spesso sono soggetti ad errori e sbagli di valutazione, occorre intonare mentalmente l'inizio nel tempo scelto come più adatto e giusto, per sentirsi prima dell'inizio dell'esecuzione già nel giusto ambiente ritmico. Casualità e approssimazione nello stabilire il tempo iniziale, in questo modo, vengono considerevolmente limitate.

Ma è inutile nascondere che la ragione principale di questa incertezza di tempo sta, per dirla in parole povere, nell'insufficiente «senso artistico» dell'esecutore, nella sua insufficiente sensibilità al clima, all'idea, al contenuto emotivo della musica. E per questo il maestro in simili casi, come anche in tutti i casi «seri» in genere, deve ricorre-

re sempre a una «panacea»: intervenire sulle qualità spirituali dell'allievo, sollecitare la sua immaginazione, la sua sensibilità, obbligarlo a sentire, pensare e a *sopportare* l'arte come il più *reale*, il più *indubbio ens entium* della vita.

8. Il pieno possesso della poliritmia è un affare complicato quanto il pieno possesso della polifonia. Da un lato il tempo, d'altro lato il suono: le difficoltà sono analoghe. Potrei formulare un immenso elenco di singoli punti, che nei confronti della poliritmia rappresentano difficoltà considerevoli per gli esecutori. Mi limiterò ad alcuni esempi e formulerò alcuni consigli, che ritengo utili.

È chiaro che solo i casi più semplici di poliritmia consentono un approccio «aritmetico», per esempio due su tre (abbinamento di duine e terzine). Il minimo comune denominatore delle frazioni $1/2$ e $1/3$ è 6. Non è difficile calcolare esattamente (per chi non ci riesce d'istinto) dove bisogna collocare una nota. Ma già per un problema ulteriore, vale a dire suonare in modo corretto tre su quattro e ottenere la precisa durata di $1/3$ e di $1/4$, il metodo aritmetico non serve: non tenterete, ricorrendo al comune denominatore 12, di calcolare che ogni nota della quartina cada sulle cifre del conteggio: 1,4,7,10, e ogni nota della terzina sulle cifre: 1,5,9. È scomodo, macchinoso e stupido *.

La totale insufficienza del «metodo aritmetico» diventa subito evidente nei casi in cui bisogna contemporaneamente suonare in modo uguale (far entrare in un'unità di tempo) 11 e 7, 5 e 9, 17 e 4, e così via, e casi del genere

* Ricordo soltanto un caso in cui un calcolo simile, per curiosità, è giustificato: nel primo tema del secondo tempo del Concerto n. 2 di Rachmaninov:

Es. 9

Il comune denominatore 12 nelle terzine di crome aiuterà l'allievo poco svelto a superare il problema ritmico.

sono molto frequenti, particolarmente in Skrjabin. La coincidenza tanto in Ljadov quanto in Skrjabin di terzine e quintine non consente più il calcolo aritmetico di un comune denominatore. Se a un allievo riescono a fatica persino certi esempi semplici di poliritmia, io di solito gli consiglio di suonare a turno con la mano destra e sinistra (due volte, o più volte) una data figurazione, per esempio questa dallo *Studio op. 8 n. 4* di Skrjabin:

Es. 9^a

m.d. c 

m.s. c 

osservando la durata matematicamente esatta di ogni semiminima e *all'interno* della semiminima la divisione in terzine, e la divisione in quintine, separatamente. E così in tutti i casi simili.

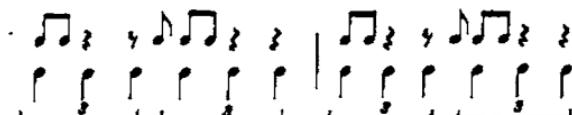
So per esperienza che il novanta per cento degli allievi suona nello sviluppo della *Sonata in si bemolle minore* di Chopin (primo movimento) non come è scritto:

Es. 9^b



cioè alla mano destra 4/4, e alla sinistra 6/4, ma semplicemente così:

Es. 9^c



Così è più «comodo», il ritmo della mano destra coincide esattamente col ritmo della sinistra (6/4 e 6/4), non viene da pensare alla «difficile concordanza» dei 4/4 e dei 6/4, tutto va «liscio», mentre il testo originale è deformato, il ritmo rovinato. Per esperienza so che il metodo di studio da me sopra indicato è un mezzo sicuro per una interpretazione ritmicamente esatta e giusta. Però raccomando di suonare *due battute* della mano sinistra, poi *due battute* della mano destra, e così molte volte di seguito, contando mentalmente nel frattempo ALLA BREVE 2/2. Anche l'allievo più maldestro, dal punto di vista ritmico, in questo modo supererà le difficoltà.

Se una figurazione poliritmica deve essere eseguita con una sola mano (succede molto di rado), raccomando ugualmente di suonare ogni voce separatamente, nel modo indicato, ad esempio il duetto alla mano destra nel *Notturno in mi bemolle maggiore op. 55* di Chopin dove si fondono difficoltà polifoniche e poliritmiche *.

9. Spesso, passaggi non complicati dal punto di vista ritmico vengono rovinati dai pianisti a causa di grandi difficoltà tecniche ("acrobatiche"). Ad esempio, il seguente passo del *Mephisto-valzer* di Liszt:

Es. 10

Molto spesso alla mano sinistra si sente: $\begin{smallmatrix} \text{ } \\ \text{ } \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} \text{ } \\ \text{ } \end{smallmatrix}$ al posto del corretto: $\begin{smallmatrix} \text{ } \\ \text{ } \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} \text{ } \\ \text{ } \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} \text{ } \\ \text{ } \end{smallmatrix}$. L'inesattezza sorge, verosi-

* È chiaro che il primo metodo da me indicato, quello aritmetico, adatto soltanto ai casi più elementari di poliritmia, appare razionale e analitico; il secondo, invece, ragionevole e sintetico.

milmente, per la difficoltà di due "salti" quasi simultanei: per la mano destra, da sinistra a destra verso l'alto; per la mano sinistra, da destra a sinistra, verso il basso.

È sufficiente ascoltare, «rilevare» questa inesattezza per trovare il modo di correggerla. Un modo, ma non il migliore, è nella seguente variante:

Es. 11



10. Centinaia di volte ho constatato negli allievi la seguente inesattezza ritmica: in una lenta e larga melodia o tema (specialmente in Bach) si suonano improvvisamente un po' più veloci e in fretta le divisioni metriche più piccole delle figurazioni di base, ad esempio le crome o le semicrome nel contesto di semiminime o di minime. Quante volte mi è capitato di sentire e di correggere una simile esecuzione:

Es. 12

J.S. Bach, *Fuga in si bemolle minore*



Es. 13

J.S. Bach, *Fuga in sol diesis minore*



Es. 14

J.S. Bach, *Fuga in re diesis minore*



Queste belle accelerazioni delle crome e delle semicrome in tempi lenti mi hanno fatto venire molte volte attacchi di bile nei lunghi anni del mio insegnamento.

La ragione di questo errore diffuso, naturalmente negli allievi di livello medio, è radicata innanzi tutto nell'incapacità di ascoltare il *canto* del pianoforte nei movimenti veloci; in secondo luogo, nel fatto che alla vista di note «lunghe» sorge in chi suona «un riflesso condizionato», cioè *lentamente*; mentre alla vista di note «brevi», il riflesso condizionato è *veloce*; ci si cade senza rendersene conto.

In questi casi io insisto a far suonare proprio queste piccole suddivisioni in modo particolarmente sostenuto, come separandosi a fatica da ogni suono; l'antidoto da me raccomandato è un'esecuzione così:

Es. 15

A parte questo, raccomando caldamente di ascoltare bravi cantanti, violinisti, violoncellisti, che hanno il perfetto senso del *cantare* e che sono capaci di trarre proprio dalle «piccole» note di una melodia tutta la loro seducente cantabilità e perciò tendono a rallentare piuttosto che ad accelerare *.

Ho approfondito questo punto soprattutto perché volevo dimostrare come il suono sia indissolubilmente legato al ritmo e come un errore essenzialmente *sonoro* porti a un errore ritmico. Come sempre: è tutt'uno!

11. Molti errori ritmici derivano in realtà da una certa incomprensione dello spirito del compositore e del suo stile; lo «specifco artistico» della composizione, come si suol dire, non è chiaro e ne soffre anche lo «specifco ritmico». Un giorno, una mia allieva suonò il seguente passo della dodicesima *Rapsodia* di Liszt:

* Ricordate l'esecuzione di Antonina Vasil'evna Nezdanova¹⁴ nel *Vocalizzo* di Rachmaninov.



in modo così uniforme, metrico, con un accento esatto su ogni primo sedicesimo dei due sedicesimi legati, al punto che venivano fuori i tipici trochei di Bach:

Il rapsodo popolare ungherese di Liszt mi apparve improvvisamente mascherato con la parrucca di Bach e con il costume dell'organista di Lipsia nel XVIII secolo. La stessa allieva suonava il *Preludio in do diesis minore* dal primo volume del *Clavicembalo ben temperato* con indugi talmente elegiaci e con una sfumatura talmente effeminata che, al posto del volto di Bach, vidi davanti a me una damina provinciale, che interpretava una romanza lagrimosa.

Riporto questo esempio, e ne conservo molti nella memoria, per dimostrare quanto la mancata comprensione dello «spirito del compositore» e dello «stile dell'epoca» si rifletta negativamente sugli elementi fondamentali della musica: il suono e il ritmo.

12. Quando una grande opera ciclica non è abbastanza pensata e sentita nella sua globalità da chi suona, verranno inevitabilmente fuori difetti di tempo e di ritmo. Nella mia pratica pedagogica, da questo punto di vista occupano un posto particolarmente rilevante due popolarissime sonate di Beethoven: l'*op. 57 Appassionata* e l'*op. 53 Aurora*. Quasi sempre il primo movimento dell'*Appassionata* viene suonato in modo troppo vivace e animato rispetto al finale, e, di regola, il finale (rondò) dell'*Aurora* viene suonato in modo troppo veloce rispetto al primo movimento. Ne consegue una certa somiglianza * (nel senso dell'u-

* Naturalmente non nella musica che nei movimenti iniziale e finale è completamente diversa, ma nel risultato dell'esecuzione.

more e del «tono») fra i movimenti iniziale e finale; mentre lo schema generale di entrambe le sonate non è affatto A-B-A, ma A-B-C, che nell'insieme danno un valore D. Infatti il primo movimento dell'*Appassionata* con tutta la sua passionalità è innanzi tutto maestoso e grandioso, mentre il finale è un turbine di passione, un torrente infuocato, un uragano, una tromba d'aria, sovrastati da una declamazione patetica e appassionata.

Nell'*Aurora* il rondò (ALLEGRETTO MODERATO) è un'alba rosea e variopinta; gradualmente sorge il sole, la rugiada scompare, splende un giorno radiosso... È forse possibile eseguire questa musica con la vivacità operosa ed efficiente con la quale me l'hanno offerta ragazzi e ragazze che suonano in modo esuberante!? Tanto più che l'autore ha indicato esattamente: ALLEGRETTO MODERATO, cioè quasi ANDANTE, ma, Dio ci guardi!, non un ALLEGRO, tanto più non un ALLEGRO VIVACE. Tuttavia un PRESTO conclusivo bisogna suonarlo PRETISSIMO QUANTO POSSIBILE, *so schnell wie möglich und schneller** per usare la terminologia di Schumann, altrimenti non si ottiene una festa popolare, non verrà fuori una danza bacchica! Ma alcuni allievi, in barba a Beethoven e nonostante le sue indicazioni, suonano l'ALLEGRETTO tanto più in fretta del necessario, quanto più lentamente del necessario suonano il finale (PRETISSIMO). In conclusione, il genialissimo e poetico finale viene ridotto quasi a uno studio.

In certe composizioni come, ad esempio, il primo *Scherzo in si minore* o la *Fantasia in fa minore* di Chopin, mi è toccato spesso dimostrare che le tre riprese del tema principale perdono il loro significato, se si suonano secondo lo schema A-A-A. Chi sente e capisce l'insieme della composizione seguirà lo schema A-A₁-A₂ o, meglio ancora, A→A¹→A², particolarmente nel primo *Scherzo*. Nella *Fantasia* io personalmente immagino lo schema grafico:

* In tedesco nel testo: «Più presto possibile e ancora più presto!» (N.d.T.).

Io qui parlo, s'intende, di uno schema esecutivo, cioè emotivo ed espressivo, corrispondente allo schema del compositore.

13. Nella mia vita ho conosciuto splendidi pianisti – virtuosi, in possesso di mani splendide, ma non di quello che noi chiamiamo il «senso dell'insieme» –, e che per questo non erano in grado di suonare alcun pezzo importante, cioè alcuna sonata di Beethoven o di Chopin, né alcun concerto, in modo soddisfacente dal punto di vista della forma. Ogni pezzo importante si disgregava in una serie di momenti più o meno incantevoli, mentre le cose minute, per esempio i valzer, gli studi, i preludi, i notturni, in particolare le minuzie di compositori non di primo rango, ad esempio Saint-Saëns o Moszkowski, e così via, risuonavano abbaglianti e non lasciavano nulla di meglio da desiderare *.

Per dirla in parole povere, quanto più un pianista è *intelligente*, tanto meglio si orienta in una forma di alto livello; quanto più è *stupido*, tanto peggio si orienta. Nel primo caso si ha una «lunga riflessione» (orizzontale); nel secondo caso se ne ha una «corta» (verticale). Ecco perché vado così in estasi per il ritmo nell'interpretazione di Svatoslav Richter: si avverte chiaramente che tutta la composizione, anche se ha dimensioni gigantesche, gli si prospetta davanti come un immenso paesaggio, visibile per intero e in tutti i particolari, come in un volo d'aquila, da un'altezza straordinaria e con un'incredibile chiarezza. Devo dire una volta per tutte che non ho incontrato in nessuno dei pianisti a me noti una simile compattezza, organicità, e un simile *orizzonte* musicale e artistico. E io ho ascoltato tutti

* Tipico pianista di questo stile era il famosissimo, a suo tempo, Vladimir Pachmann.

i «grandi»: Hofmann, Busoni, Godowsky, Careño, Rosenthal, d'Albert, Sauer, Esipova, Sapel'nikov, Medtner e una quantità di altri (senza parlare dei pianisti della generazione più giovane). Non ho sentito, purtroppo, solo due, che avrei amato, probabilmente, più di tutti: Rachmaninov e Skrjabin *.

Quanto ho scritto non è per lodare Svjatoslav Richter; ci sono pianisti che amo quasi quanto lui. Ma l'ho scritto per attirare l'attenzione sul grande problema interpretativo che occorre definire *Tempo-Ritmo* con la lettera maiuscola, dove l'*unità di misura del ritmo musicale* non consiste nella misura, nelle frasi, nei periodi, nei movimenti ma in tutta la composizione al completo, dove l'*opera musicale* e il suo ritmo appaiono quasi una identità.

C'è una lettera apocrifa di un conoscente di Mozart, in cui si racconta cosa rispose Mozart alla domanda di come, in sostanza, egli componesse. Riporto solo l'essenziale: Mozart disse che a volte, componendo nella propria mente una sinfonia, s'infervorava sempre e sempre di più, e alla fine arrivava a uno stato, in cui gli sembrava di sentire *tutta la sinfonia dall'inizio alla fine, simultaneamente*, in un istante! Essa gli appariva reale, come una mela sul palmo della mano. Aggiunse inoltre che questi momenti erano i più felici della sua vita, quelli per i quali era pronto a ringraziare ogni giorno il Creatore.

Ho letto questo pensiero di Mozart per la prima volta all'età di dodici, tredici anni in un grosso, vecchio libro tedesco, in cui erano raccolti una gran varietà di aneddoti sui grandi musicisti e molte loro dichiarazioni. Fin da allora le parole di Mozart mi fecero un'impressione indelebile, e quali sono state la mia sorpresa e la mia soddisfazione quando inaspettatamente, venti o trenta anni fa, ho letto nella raccolta *De musica* i profondi e particolareggiati ragionamenti di Igor Glebov (Boris Asal'ev¹⁵⁾ proprio su

* Li conosco solo dai dischi.

questa lettera apocrifa, non esistente in alcun luogo e non comprovata! Tanto a Glebov quanto a me è parso chiaro che è impossibile «inventare» una simile dichiarazione, che essa è fondamentalmente vera, e che contiene una verità degna di Mozart, non in contraddizione con l'immagine di Mozart che si è creata in noi sulla base della sua opera e della sua vita; anzi, questa dichiarazione conferma al massimo grado una simile immagine ed è in armonia con essa. Per chiunque si intenda appena di psicologia creativa, Mozart parla di qualcosa che è l'esempio della massima capacità dello spirito umano, di quella capacità di cui non si può parlare, e di cui si può solamente, chinando la testa, essere estasiati e adorare *.

Riguardo alla lettera apocrifa su Mozart in me, come sempre, «s'accalca un eccesso di pensieri**», e a questo punto mi viene voglia di scrivere del tempo musicale, del ritmo, della creatività e così via, ma ciò mi porterebbe troppo lontano. Ho riportato la lettera apocrifa mozartiana, perché essa può essere d'aiuto al pianista nel compito principale, vale a dire nell'abbracciare l'opera integrale e nell'organizzarne lo svolgimento temporale.

14. Con questo potrei concludere, ma ho voglia di aggiungere ancora qualche piccola indicazione, puramente didattica, e alcuni consigli riguardo al ritmo.

Presso alcuni insegnanti è molto diffusa l'opinione che occorra studiare molti passaggi originariamente uniformi, a valori modificati e con molta tenacia. Per esempio, se un passaggio procede per semicrome regolari, bisogna suonarlo nei modi seguenti:

Es. 16*

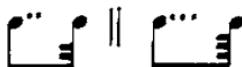


* Non apparirò ridicolo se confesserò che per me le semplici «quotidiane» parole di Mozart esprimono la stessa cosa di cui parla *Il profeta*¹⁶ di Puškin?

** Puškin.

Io ammetto questo sistema solo nel lavoro sugli esercizi, compresi quelli tratti dai punti difficili delle composizioni; durante lo studio delle composizioni, invece, adottiamo questo sistema solo in singoli casi. Ed infatti, perché studiare il quinto *Preludio in re maggiore* dal primo volume del *Clavicembalo ben temperato* con i «punti» e con tutti gli arzigogoli ritmici possibili, quando lo scopo principale è raggiungere possibilmente regolarità e levigatezza, osservando esattamente la figurazione di ogni semiminima, cui punti e impedimenti metrici daranno solo fastidio. Se è necessario esercitarsi su figure fortemente ritmiche del tipo:

Es. 16^b



aprite allora il secondo volume del *Clavicembalo ben temperato* e troverete il sedicesimo *Preludio in sol minore* e lo comincerete a provare fino a quando non vi riuscirà. Non mi posso immaginare niente di meno opportuno che suonare il *Preludio in fa minore* dal primo volume in questo modo:

Es. 17



e il già utilizzato *Preludio in sol minore* dal secondo volume invece secondo questo procedimento, visto che lo richiede la «logica» della stupidaggine:

Es. 18



proprio quando bisogna ottenere esattamente l'opposto, cioè precisamente quello che ha scritto Bach. Ricordo un mio consiglio perenne: *per quanto è possibile* dirigersi direttamente verso la meta, come vi si dirige il treno Strela * che va da Mosca a Leningrado seguendo una linea retta, o meglio ancora come vola un aereo secondo la bussola. (Certo, è indispensabile che il treno e il macchinista, l'aereo e il pilota siano assolutamente a posto.) Raccomando, comunque sia, tutti i «mezzi», i più diversi procedimenti e le più diverse varianti quando chi suona ha a che fare non con la materia artistico-musicale, ma con le sue molecole, i suoi atomi, cioè con gli esercizi (esempio classico: gli esercizi dal primo quaderno degli *Studi* di Liszt, nell'edizione Winterberger). Ma non sono per i bambini! Sono solo per gli adulti! Questo è un utile lavoro *analitico* tecnicamente artigianale, e ad esso nessuno può sottrarsi.

Se un pianista non ancora del tutto maturo incontra in una nuova composizione difficoltà sconosciute, nelle quali s'imbroglia, dimostrerà intelligenza e inventiva se da questi punti difficili ricaverà per sé esercizi utili, e li suonerà fino a quando ciò che è sconosciuto non gli diventerà conosciuto, quello che è scomodo diventerà comodo, il difficile diventerà facile. Io inventavo per me stesso e per i miei allievi molti esercizi sulla base dei problemi tecnici in cui mi imbattevo nella letteratura musicale artistica (ne riporterò alcuni nel capitolo sulla tecnica). È importante solo una cosa: ricordare che dopo una temporanea frammentazione della viva materia musicale in «molecole e atomi», queste particelle, dopo un'appropriata elaborazione, devono diventare nuovamente *vive* componenti dell'organismo musicale.

Non è un segreto che un pianista capace di lavorare bene, artisticamente dotato, è capace di trasformare un comune studio in un'opera artistica e virtuosistica; colui che

* «Freccia» (N.d.T.).

non è capace di lavorare (cioè di riflettere in modo giusto) trasforma l'opera artistica in uno studio.

15. Parlare dell'interdipendenza totale fra il suono e il ritmo è quasi superfluo. Una sincope, che ha un enorme significato ritmico, eseguita in modo più debole del tempo regolare antecedente, successivo o che appare simultaneamente in una parte diversa, smette di essere una sincope, cioè perde anche il suo carattere ritmico e dinamico. Per quanto possa sembrare strano, di questo a volte bisogna parlare anche con gli allievi molto bravi e avanzati. Naturalmente con loro, e anche con gli allievi mediocri, questo accade perché, in conseguenza di qualche difficoltà tecnica non ancora superata, suonano non proprio quello che *occorre* quanto piuttosto quello che «esce fuori». Ecco un esempio: otto sui dieci allievi che avevano studiato con me la *Sonata in re minore n. 17* di Beethoven, nella parte conclusiva del primo movimento (prima dello sviluppo) suonavano alla mano sinistra:

Es. 19



invece che correttamente:

Es. 20



A volte mi veniva così a noia di parlare della sincope, che chiedevo agli allievi di ricordare una volta per tutte che la sincope, la "cittadina" Sincope è una persona ben precisa, dovunque essa appaia, con un'espressione determinata, un determinato carattere e significato, che non si può, non è lecito confondere con qualsiasi altro *.

* Così nel campo della dinamica: non si può confondere Marija Pavlovna

16. Diventa particolarmente chiaro il legame fra suono e ritmo nei casi di RUBATO. È impossibile determinare il grado di libertà ritmica di una data frase, senza trovare la sua giusta sfumatura. Suono e ritmo si muovono mano nella mano, si aiutano l'un con l'altro e solo collegialmente risolvono la questione di un'interpretazione artistica ed espressiva. Ripeto: affermo cose a tal punto comunemente note, che è come se mi sentissi imbarazzato a scriverne e, tuttavia... quante volte mi persuadevo in classe che un allievo aveva risolto solo una *parte* del compito esecutivo, e che l'insieme era zoppicante (o al contrario); ecco perché bisogna ricordare così insistentemente la indispensabile concordanza di tutti gli elementi dell'interpretazione e insistere quotidianamente per metterla in pratica. Ancora una volta: tutto regge tutto. Nelle persone di grande talento una simile unità è raggiunta, come si suol dire, spontaneamente; i meno dotati possono raggiungere esiti straordinari mediante la conoscenza, la tensione della volontà, la costanza nelle aspirazioni... Leggete i libri di Stanislavskij: vi si parla di questo, molto e splendidamente.

E non dimenticate mai che la bibbia del musicista inizia con le parole: «In principio era il ritmo».

(*mp*) con Marija Fedorovna (*mj*), Petja (*p*) con Peter Petrovič (*pp*), Fedja (*f*) con Fedor Fedorovič (*ff*), e così via. Questi scherzetti da bambini, pensate un po', a volte sono molto utili per gli adulti.

SUL SUONO

La musica è l'arte dei suoni. Non dà immagini visibili, non si esprime con parole e concetti. Parla solamente attraverso i suoni. Ma si esprime pur sempre chiaramente e comprensibilmente, come le parole, i concetti e le immagini visive. La sua struttura è soggetta a regole, come la struttura di un discorso verbale artistico, come la composizione di un quadro, di una costruzione architettonica. La teoria della musica, lo studio dell'armonia, del contrappunto e l'analisi delle forme si occupano di chiarire queste regole, create dai grandi compositori in accordo con la natura, la storia e con lo sviluppo dell'umanità.

Gli interpreti non analizzano, non dissezionano la musica, ma la ricreano nella sua unità organica, nell'integrità e concretezza della sua sonorità fisica. Da queste proposizioni semplici, ben note, il pianista deve trarre tutte le necessarie conclusioni, che s'impongono da sole; ma molto spesso non le trae.

Visto che la musica è *suono*, il compito principale, il primo e principale obbligo di ogni interprete deve essere *il lavoro sul suono*. Sembra che non vi sia niente di più evidente. E tuttavia molto spesso il preoccuparsi della tecnica in senso stretto, cioè dell'agilità e della bravura, elimina o mette in secondo piano per gli allievi *l'importantissimo lavoro sul suono*.

Gli errori degli insegnanti e dei pianisti in merito alla percezione e alla riproduzione del suono al pianoforte si possono, per dirla in parole povere, dividere in due «orientamenti» opposti: il primo consiste in una *sottovalutazione*,

il secondo in una *supervalutazione* del suono. Il primo errore è il più diffuso. Chi suona non si sofferma abbastanza sulla straordinaria ricchezza dinamica e sulla varietà sonora del pianoforte. La sua attenzione è rivolta soprattutto alla «tecnica» in senso stretto, di cui ho parlato sopra: agilità, uniformità, «bravura», brillantezza ed effetto esteriore; il suo orecchio non è abbastanza sviluppato, non gli basta l'immaginazione, non è capace di ascoltarsi, e, naturalmente, neanche di ascoltare la musica. In genere è *homo faber* più che *homo sapiens*, mentre un artista deve essere questo e quello (con una certa prevalenza dell'ultimo). In conclusione, si ottiene un tessuto musicale simile a un grigio tessuto militare. A questi allievi non smetto di ricordare le parole di Anton Rubinštejn a proposito del pianoforte: «Voi pensate che si tratti di uno strumento? Sono cento strumenti!». Carl Czerny, «genio arido e metodico», che ha tormentato generazioni intere di pianisti con un torrente inesauribile di studi e di esercizi, stabili che al pianoforte si possono trasmettere cento gradazioni dinamiche collocate entro limiti che io chiamo: *ancora non suono e non più suono*. È sorprendente che due individualità contrapposte come Rubinštejn e Czerny si siano fermate al numero di cento! *Cela donne à penser!** Questo schema è sempre presente come principio gerarchico e organizzativo.

Per ottenere un suono cosiddetto buono o bellissimo (in seguito mi proverò a spiegare ancora più dettagliatamente questa definizione abbastanza superficiale) è richiesto un lavoro sullo strumento particolarmente assiduo, a lungo termine, costante e tenace. Se Majakovskij nel *Discorso con l'agente delle tasse* dice che bisogna mangiare un pud ** di sale con la poesia per diventare poeta (un creatore di versi), allora io dirò che col pianoforte bisogna mangiare una tonnellata di sale, e si capisce perché: una poesia

* In francese nel testo: «Questo dà da pensare!» (N.d.T.).

** Misura equivalente a sedici chilogrammi (N.d.T.).

si può portare in testa, passeggiando fuori città o trascinandosi in autobus *, ma suonare il pianoforte (non fare musica in generale) si può solo fare al pianoforte, e il pianoforte è comunque sia una scatola meccanica, una scatola geniale, sorprendente, con la quale si può esprimere tutto quello che si vuole, *ma è una scatola* che per la sua piena «umanizzazione» richiede sforzi immensamente più grandi di una *parola* umana, bella, viva, agile, capace di tutto, illimitatamente espressiva, la più umana e splendida creazione dell'uomo.

Visto che in questo capitolo si parla del suono «in genere» e del suono ricavato dalla mano del pianista sul pianoforte, io, naturalmente, non posso non ricordare quegli elementarissimi principi che un pianista deve conoscere, come ogni persona istruita conosce la tavola pitagorica o la sintassi.

Ecco in breve il primo errore: sottovalutare il suono.

Altro errore è sopravvalutare il suono, che appare in quelli che ammirano troppo il suono, lo *gustano* troppo, che nella musica ascoltano *soprattutto* una bellezza sonora sensuale, o piuttosto il suo «essere attraente», e non la afferzano in blocco: in una parola, coloro che oltre gli alberi non vedono il bosco. A pianisti simili, e fra loro ci sono anche gli insegnanti, gli allievi e i pianisti «maturi», bisogna dire così: la «bellezza del suono» non è un'entità statica e sensuale, ma dialettica; il suono migliore, di conseguenza il più «bello», è quello che esprime nel modo migliore un determinato contenuto. Può succedere che un suono o una serie di suoni al di fuori di un contesto, come dire, staccati dal contenuto, possano apparire suoni «brutti», addirittura «sgradevoli»: ricordiamo almeno le trombe in sordina, il rantolo del controfagotto in un registro

* Richard Strauss a volte maturava le sue opere, mentre giocava a skat (un gioco di carte).

basso * , l'asprezza di un clarinetto in mi bemolle, lo sferragliare di un vecchio pianoforte rotto, e così via. Ma se un buon compositore adotta simili suoni con uno scopo determinato, escludendo naturalmente il vecchio pianoforte, se sarà capace di strumentare, in quel contesto saranno quelli proprio i suoni *necessari*, i più utili ed espressivi. Non a caso Rimskij-Korsakov affermava che tutti i suoni dell'orchestra sono belli e buoni, bisogna solo saperli usare e combinare. Se gli adepti del bel suono fine a se stesso avessero ragione, non si capirebbe perché noi preferiamo un cantante con una voce «peggiore» a un cantante con voce «migliore», quando il primo è un artista e il secondo un citrullo. Sarebbe inspiegabile che un buon pianista suoni bene su un cattivo pianoforte, e un cattivo pianista suoni male su un buon pianoforte; che un buon direttore, con una cattiva orchestra, possa produrre un'impressione incommensurabilmente migliore di un cattivo direttore con una buona orchestra. Propongo al lettore di continuare mentalmente questi esempi.

A questa stessa questione sul ruolo del suono in una composizione per pianoforte si riferisce un aneddoto su Liszt. Quando Liszt ascoltò Henselt, che era dotato di uno straordinario suono «vellutato», disse: «Ah, j'aurais pu aussi me donner ces pattes de velours! » **. Per Liszt, con il suo gigantesco orizzonte creativo ed esecutivo, il «tocco vellutato» era solo un dettaglio nell'arsenale dei suoi mezzi tecnici, mentre per Henselt era l'obiettivo principale. Scrivo tutto ciò per sottolineare ancora una volta che il suono è il primo mezzo e il più importante (accanto al ritmo) fra tutti gli altri mezzi di cui deve disporre il pianista, ma un mezzo, non uno scopo.

Quanto spesso mi è toccato sentir dire ai maestri di

* «E quello è un rauco, un impiccato, un fagotto» (Griboedov)¹⁷. Prokof'ev prese queste parole come epigrafe al suo *Scherzo per quattro fagotti op. 12*.

** In francese nel testo: «Anch'io avrei potuto permettermi queste zampe di velluto» (N.d.T.).

pianoforte che «insegnare un bel suono è la cosa più difficile di tutte: dipende quasi interamente dall'allievo stesso». A me non interessa la *difficoltà* del compito, ma l'*importanza*, la necessità di una soluzione quanto più possibile esauriente. Certo, il lavoro sul suono è il lavoro più difficile, visto che è strettamente legato alle qualità dell'orecchio e, diciamolo pure francamente, alle qualità spirituali dell'allievo. Quanto più rozzo è l'orecchio, tanto più ottuso sarà il suono. Sviluppando l'orecchio (e per far questo, si sa, ci sono tanti modi), agiremo direttamente sul suono; lavorando sul suono *allo strumento*, mirando instancabilmente al suo perfezionamento, noi agiamo sull'orecchio e lo perfezioniamo.

Brevemente e con chiarezza: la padronanza del suono è il primo e il più importante obiettivo fra tutti gli obiettivi tecnici, cui un pianista deve mirare, poiché il suono è *la materia stessa della musica*; nobilitandolo e perfezionandolo innalzeremo la musica stessa a una grande altezza.

Nelle mie lezioni, lo dico senza esagerazione, per tre quarti il lavoro è dedicato al suono. La sequenza e il legame causale («gerarchico») tra le fasi del lavoro sono disposti in questo modo: prima viene lo «specifco artistico», cioè il senso, il contenuto, l'espressione, l'argomento «di cui si parla»; in secondo luogo viene il suono nel tempo *, cioè la definizione, la materializzazione di uno «specifco» e, infine, in terzo luogo, viene la tecnica nel suo complesso come totalità di mezzi necessari alla soluzione di un obiettivo artistico, il suono al pianoforte «come tale», cioè la padronanza del proprio apparato motorio-muscolare e del meccanismo dello strumento. Questo è lo schema generale delle mie lezioni. Io mi ripeto, ma lo faccio coscientemente. *Repetitio est mater persuadendi*. Nella pratica, certo, questo schema oscilla continuamente, «fluttua» secondo le

* Sarebbe più preciso dire: il lavoro sul «tempo-suono», visto che il ritmo e il suono sono inseparabili uno dall'altro.

esigenze, le necessità del momento e secondo i casi concreti; ma occultamente, a volte con qualche simulazione.

Ogni fenomeno a questo mondo ha un principio e una fine. Così accade anche per il suono del pianoforte. Le consuete indicazioni *pp*, più raramente *ppp* o *pppp*, oppure *f*, *ff*, più raramente *fff*, molto raramente *ffff* (si trova in Čajkovskij) non corrispondono assolutamente alla reale gradazione sonora (dynamica) del pianoforte. Per analizzare questa reale ed effettiva gradazione dinamica io propongo all'allievo di ottenere con precisione la nascita embrionale del suono (*ppppp* ...): si tratta di un suono più debole, immediatamente successivo a quello che ancora non è un suono, cioè il grado zero, ottenuto con una pressione troppo lenta di un tasto, quando il martelletto si solleva, ma non colpisce la corda; aumentando a poco a poco la forza dell'attacco (F) * e l'altezza del braccio sollevato (H), arriviamo al limite sonoro superiore (FFFF), dopo il quale si ha non il suono ma un colpo, perché la struttura meccanica (a leva) del pianoforte non consente una eccessiva velocità (V) in aggiunta a una eccessiva massa (M) e non consente, in modo particolare, la combinazione di questi due «eccessi» **. Questa «ricerca» si può effettuare o su un solo suono, che è l'«atomo» della materia musicale, oppure su accordi di due, tre, quattro suoni, che equivalgono alla «molecola».

Questo semplicissimo esperimento è importante perché fa conoscere con precisione i limiti sonori del pianoforte. Con un tasto premuto troppo lentamente e piano, otengo un grado zero, *che non è ancora un suono*; abbassando la mano sul tasto in modo troppo veloce e forte (i non accettabili «eccessi» V e H), si otterrà un colpo *che (ormai)*

* I simboli F (forza), M (massa), V (velocità), H (altezza) sono ricavati dalla fisica e dalla meccanica. Essi facilitano molto la giusta comprensione e l'uso al pianoforte delle possibilità fisiche intese come un meccanismo.

** Non mi dilungherò sulle ragioni puramente meccaniche di questo fenomeno; qualsiasi buon accordatore può spiegarlo non peggio, e forse meglio, di me.

non è più un suono. Fra questi estremi stanno tutte le possibili gradazioni del suono. *Ancora non suono e non più suono:* ecco che cosa è importante analizzare e provare per chi studia il pianoforte. Come qualsiasi operaio conosce i limiti della produttività e della potenza del suo telaio, così anche il pianista, «che lavora al pianoforte», deve conoscere il proprio strumento, il proprio telaio. Mi possono dire: «Che ragionamenti aridi e noiosi! Sarà anche approssimativamente vero, ma che c'entra questo con l'interpretazione di grandi pianisti-virtuosi, che dànno il piacere immediato?». Sono d'accordo: i talenti molto grandi, di rado si soffermano su simili questioni, fanno semplicemente «fatti», sono molto più capaci di «creare leggi» che di indagarle. D'altra parte, i poco dotati o quelli del tutto privi d'ingegno *non indugiano affatto* su cose simili e il fatto che si comportino in maniera simile a chi ha talento (la somiglianza è affatto superficiale) non depone a loro favore, e non porta loro alcun vantaggio. «Intelligenza fredda e cuore ardente»: ecco il mio motto pedagogico, e a una mente razionale non ripugnerà qualche briciola di conoscenza esatta, acquisita e provata dall'esperienza.

Quasi tutte le considerazioni tecniche, i consigli, gli esercizi che propongo sono frutto di deduzioni. Per esempio, le esperienze descritte come «prima nascita del suono», e così via, mi sono venute in mente mentre suonavo le composizioni di Skrjabin o di Debussy, che richiedevano in alcuni punti il più completo scioglimento, la quasi totale scomparsa del suono (ma che rimanesse suono). Ecco un esercizio che di tanto in tanto raccomando come ugualmente «utile» per l'orecchio e per il tocco:

Es. 21



Il suo significato consiste nel fatto che ogni suono vie-

ne attaccato con la risonanza che si è ottenuta dall'estinzione del suono precedente e non dal suo sorgere iniziale, vale a dire dalla percussione (parola ripugnante!). Questo esercizio, che costituisce una protesta contro la «percussione» del pianoforte (infatti sul pianoforte bisogna saper soprattutto *cantare*, non solo «percuotere»), mi venne in mente quando tentavo di ottenere dal pianoforte una voce quanto più possibile somigliante alla voce umana (filare il suono) in un geniale recitativo dal primo movimento della *Sonata in re minore op. 31 n. 2* di Beethoven:

Es. 22



Consiglio di suonare i passaggi melodici molto belli, per esempio in Chopin, a un tempo fortemente rallentato; direi, come in una ripresa cinematografica al rallentatore *.

Questo consiglio nasce dall'*ammirazione* per la bellezza, per la melodiosità e quindi per l'espressività di un passaggio, e dal desiderio di osservarlo come si può osservare un bellissimo quadro, guardandolo da vicino o addirittura attraverso una lente d'ingrandimento, per penetrare almeno un poco nel segreto coordinamento, nell'armonia e nella precisione dei singoli colpi di pennello di un grande artista. *All'ingrandimento dell'oggetto nello spazio corrisponde esattamente il rallentamento di uno svolgimento nel tempo.*

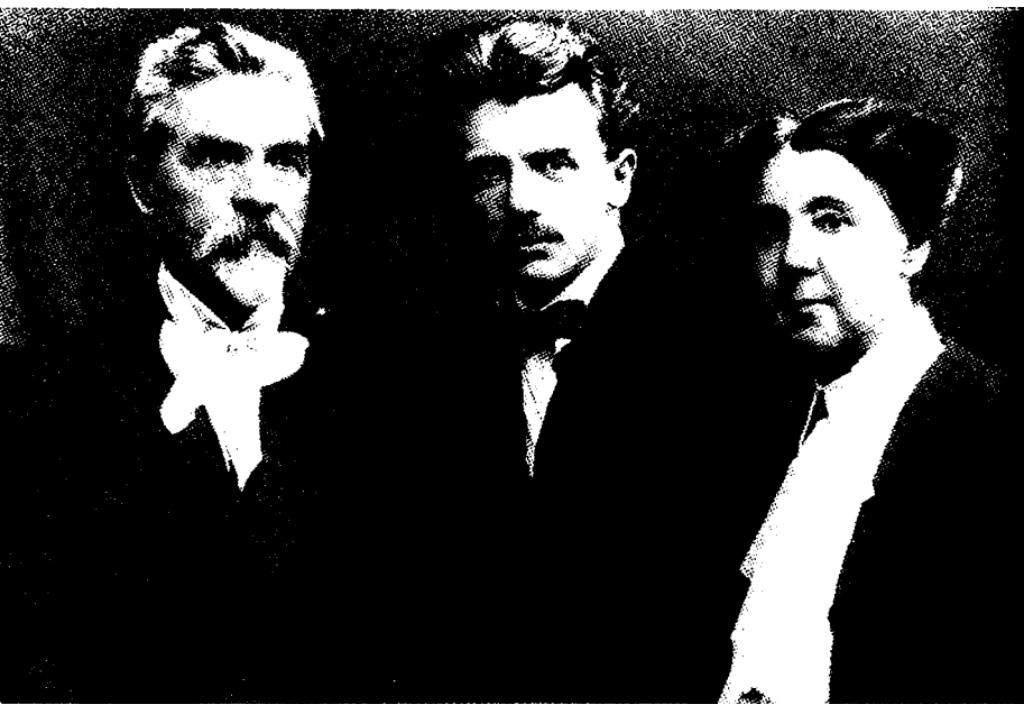
Con questo metodo deduttivo sono stati ottenuti quasi tutti i particolari della mia «metodologia».

Attraverso le mie mani sono passati in quarantaquattro anni di insegnamento, oltre gli anni di lavoro non uffi-

* Questo è noto a tutti: quando si gira molto velocemente la manopola di un apparecchio e si ottiene un'enorme quantità di quadri, sullo schermo potrete vedere la corsa di un cavallo a briglia sciolta o al ritmo di un *ADAGIO* o di un *LARGO*.

Heinrich Neuhaus negli anni Venti.





Qui sopra: Neuhaus tra i genitori. *Sotto:* In piedi, a destra, la prima moglie di Neuhaus, Zinaida, che in seconde nozze si legò a Pasternak.





Felix Michajlovič Blumenfel'd.

Leopold Godowsky.



*Da destra a sinistra: Pasternak; Neuhaus; la nuora Galina;
Milica, la seconda moglie; Richter.*

In basso: Neuhaus con Boris Pasternak.





Svjatoslav Richter.



Jakov Izral'evič Zak.



1948: Neuhaus tra i suoi allievi.



Sopra: Neuhaus con il figlio Stanislav nella casa di via Čkalov.

A fianco: Emil Gilels.



ciale, centinaia e centinaia di allievi, che rappresentavano tutti i livelli di capacità, da quelli affatto carenti, dal punto di vista musicale (una volta non li disprezzavo, bisogna provare tutto) a quelli geniali, con tutti i gradi intermedi. L'esperienza di vita, lo scontro con una realtà ricca e varia e con la *natura* mi hanno portato a sistemi che sono un po' differenti dalla consueta metodologia «antologica».

Bisogna capire fino in fondo che, *da una parte*, lo studio della musica e della grammatica musicale – e qui il pianoforte appare il mezzo migliore, insostituibile, se non l'unico – è un fatto di cultura generale e che lo studio della musica dovrebbe essere obbligatorio per un uomo di cultura, come lo studio di una lingua, delle scienze sociali, della matematica, della storia, delle scienze naturali, e così via. Se dipendesse da me, introdurrei lo studio obbligatorio della musica con il pianoforte nella scuola media. Persino coloro che sono musicalmente carenti, cioè assolutamente privi di orecchio, e non ce ne sono poi così tanti, dato che la popolazione del nostro pianeta è prevalentemente «musicale», possono apprendere i principi teorici della musica, che sicuramente saranno loro utili nella vita spirituale. La musica è infatti un prodotto del pensiero umano, e le leggi sono uguali in tutto quello che è stato creato dall'uomo. Come in qualsiasi sfera della vita spirituale, la dialettica dell'arte, e anche quella della musica, sono la continuazione e lo sviluppo della dialettica della natura.

D'altra parte, l'educazione musicale riguarda esclusivamente coloro che sono dotati, che hanno una vocazione e che sono destinati ad essere musicisti, cioè compositori e interpreti. Chiaramente, tra il fatto di introdurre l'istruzione musicale come una fase della cultura e il fatto di educare grandi talenti individuali c'è esattamente la stessa *differenza* che si può riscontrare nel «ruolo sociale» del pianoforte; da una parte, è lo strumento più diffuso, di massa, del quale fanno uso decine, se non centinaia, di milioni di

persone. Il pianoforte, infatti, è indispensabile a ogni musicista e a ogni appassionato di musica come a ogni persona sono indispensabili la *lingua*, la parola, la conversazione. D'altra parte è lo strumento più difficile, *individuale* sotto le mani di grandi pianisti, che si contano a decine, in confronto con i molti milioni che fanno uso del pianoforte.

Ma chi è questo *pianista*, il grande pianista? Non posso non ricordare le semplici e bellissime parole di Aleksandr Blok: «Chi è poeta? Uno che scrive versi? No, certo, scrive versi perché è poeta, perché trasforma parole e suoni in armonia». Parafrasando questo pensiero si può dire: chi è pianista? È pianista, perché è in possesso della tecnica? No, certo, è in possesso della tecnica perché è pianista, perché nei suoni schiude il senso, il contenuto poetico, le leggi e l'armonia della musica.

Ecco a cosa serve la tecnica, da adeguare alla potenza, all'altezza e alla chiarezza dell'immagine spirituale rappresentata; ecco a che scopo i grandi pianisti fino alla fine dei loro giorni si affannano sulla tecnica e si pongono continuamente nuovi obiettivi, risolvono nuovi problemi. Per questo proprio i grandi uomini sono sempre grandi lavoratori; per questo molti di loro hanno detto che il genio è amore del lavoro. Puškin diceva: «Alla prosa servono soprattutto pensieri». A un pianista, che suona davanti al pubblico, è necessario soprattutto un contenuto. E per far sì che il contenuto sia manifesto, è necessaria tecnica, e ancora tecnica.

Si tratta di cose vecchie quanto l'arte stessa. Ma la gioventù spesso non lo sa, e tenta di afferrare l'arte «dall'altro capo». L'oratore, nel quale «la bellezza dello stile» prevale sulla profondità, sulla veridicità e sulla passione delle idee, non è un oratore molto buono.

Di questo deve ricordarsi il pianista che dà concerti; anch'egli infatti è oratore e propagandista. Per i pianisti, invasati dal «virtuosismo innanzi tutto», non c'è niente di più utile che ascoltare come suonano le proprie composi-

zioni i grandi autori, che non studiano in modo particolare la «tecnica pianistica» e ciò nonostante rendono magnificamente la propria musica. Le ragioni sono evidenti, e non vale la pena soffermarci.

Per cui ho anch'io la mia metodologia, se per metodologia si può intendere qualcosa che nella sostanza resta sempre fedele a se stesso e che muta e si evolve sempre in accordo con le leggi generali della vita, dentro di me e fuori di me. La metodologia è deduttiva, ed è anche una conoscenza acquistata *sperimentalmente*; la sua fonte è una volontà decisa, l'instancabile aspirazione verso un obiettivo conosciuto, determinato dal carattere e dalla visione ideale del mondo da parte dell'artista. Una metodologia antologica, che fornisca prevalentemente un ricettario e le cosiddette regole fisse, sia pur sicure e collaudate, sarà sempre solo una metodologia primitiva, preliminare, semplificata, che ha bisogno ad ogni minuto, nello scontro con la realtà, di sviluppo, di riflessione, di precisione, di ravvivamento, insomma di una trasformazione dialettica.

Queste opinioni sono confermate dalla prassi dell'insegnamento esercitato, s'intende, da un buon insegnante e interprete; in una simile prassi cambiano in modo incessante e infinito i vari metodi per influenzare l'allievo, conservando sempre un costante orientamento *verso lo scopo*.

Dopo questa piccola divagazione nel campo della metodologia generale, torno alla questione particolare, specifica: la questione della sonorità e di come ricavarla dal pianoforte.

Noi insegnanti involontariamente e inevitabilmente usiamo sempre varie metafore per definire i diversi modi di ottenere la sonorità dal pianoforte. Parliamo di «congiunzione» delle *dita alla tastiera*, di «germinazione» dalle dita (l'espressione è di Rachmaninov), come se la tastiera rappresentasse una materia elastica, nella quale si può «affondare» spontaneamente, e così via. Tutte queste metafo-

re, molto approssimative, ma tuttavia indubbiamente utili, fecondano l'immaginazione dell'allievo e, con la dimostrazione dal vivo, agiscono anche sul suo orecchio e sul suo apparato tattile e motorio, vale a dire sul cosiddetto «tocco».

Uno dei miei consigli preferiti è questo: prendere con una certa forza una nota o alcune note contemporaneamente e tenerle fino a quando l'orecchio non cesserà completamente di percepire la benché minima oscillazione di una corda, cioè fino a quando il suono si spenga definitivamente. Solo chi sentirà chiaramente il prolungamento del suono del pianoforte (vibrazione di una corda) con tutte le variazioni della forza, potrà in primo luogo apprezzare tutta la bellezza, tutta la ricchezza della sonorità del pianoforte (visto che questo "prolungamento", in effetti, è molto più bello del "colpo" iniziale *; in secondo luogo: potrà impadronirsi della necessaria varietà della sonorità, utile non solo per le polifonie, ma anche per una chiara resa dell'armonia, della correlazione fra melodia e accompagnamento, e così via; e soprattutto, per creare una prospettiva sonora, che in musica è reale per l'orecchio quanto lo è in pittura per l'occhio. Non è un segreto per nessuno che la prospettiva visuale e quella auditiva sono assolutamente identiche; la loro differenza consiste solo nel fatto che esse vengono create e percepite da due organi fisicamente differenti: l'occhio e l'orecchio. Spesso l'interpretazione di un grande maestro ricorda un quadro con un vasto sfondo, su piani diversi: le figure in primo piano quasi «balzano fuori dalla cornice», mentre in ultimo piano sfumano azzurrine le montagne oppure le nuvole! Ricordate almeno Perugino, Raffaello, Claude Lorrain, Leonardo, i nostri grandi pittori

* Certo, ogni cosa al suo posto: il pianoforte è predisposto anche a qualsiasi genere di «tocco» e persino al timbro di xilofono, come anche alla riproduzione di un'ispirata melodia.

ri, e che essi suggestionino il vostro modo di suonare, la vostra sonorità *.

Almeno due volte la settimana ricordo agli allievi, poiché la necessità lo impone, le già citate parole di Anton Rubinštejn a proposito del pianoforte: «Pensate che si tratti di uno strumento solo? Sono cento strumenti!». Certo, è difficile trovare un audace che voglia consentire con l'idea del grande Anton e rincararla, ma bisogna prendere atto della sua opinione.

Nel libro di Ferruccio Busoni *Sull'unità della musica* c'è una paginetta e mezzo, dedicata al pianoforte, dal titolo *Rispettare il pianoforte*. In modo estremamente laconico e stilisticamente perfetto si dà una descrizione così chiara e veritiera del pianoforte che mi trattengo a malapena dal riportarla per intero. Mi limiterò ad alcuni passi. Dopo aver rilevato i difetti evidenti del pianoforte, cioè la breve durata del suono e la rigida, inflessibile divisione in semitonni, Busoni parla dei meriti del pianoforte: della sua peculiare dinamica che va dall'estremo PIANISSIMO al potente FORTISSIMO; dell'immensa estensione sonora, che va dai suoni più bassi a quelli più alti; dell'omogeneità del timbro in tutti i registri; della sua capacità di imitare gli altri strumenti. La tromba può solo far la tromba, il flauto può suonare solo come un flauto, il violino può suonare solo come un violino, e così via; il pianoforte, invece, sotto le mani di un artista può rappresentare quasi ogni strumento. In conclusione, Busoni ricorda un mezzo di espressione assolutamente fantastico, appartenente solo al pianoforte: il pedale.

Per completare questa descrizione io dico spesso agli allievi: il pianoforte è il miglior attore fra gli strumenti, poiché può interpretare ruoli diversi. La sua sonorità è astratta in confronto ai suoni degli altri strumenti, la cui

* Una persona di grande ingegno una volta definì «stereoscopico» il mio modo di suonare, e con questa valutazione mi procurò un sincero piacere; vuol dire che non ho faticato invano.

sensualità è molto più «concreta» ed espressiva, soprattutto in confronto alla voce umana, al corno, al trombone, al violino, al violoncello, e così via. Questa «astrattezza» e questo «intellettualismo», se volete, costituiscono anche una sua incomparabile, alta qualità, una sua proprietà indiscutibile: il pianoforte è il più *intellettuale* di tutti gli strumenti e perciò abbraccia ampi orizzonti, sconfinati spazi musicali. Infatti vi si può eseguire non soltanto una quantità smisurata di musica, di indescrivibile bellezza, creata «personalmente per esso», ma vi si può eseguire tutto quanto è musica, dalla melodia di uno zufolo pastorale alle gigantesche architetture sinfoniche e operistiche.

La descrizione del pianoforte (per la quale ho utilizzato la bellissima pagina di Busoni) era indispensabile per trarre alcune conclusioni relative alla sonorità pianistica. A proposito del pianoforte, che ho definito il miglior attore fra gli strumenti *, nelle mie lezioni sono obbligato a ricordare continuamente l'orchestra, a richiamare le sonorità orchestrali; non posso fare altrimenti! Sebbene io sia pianista, l'orchestra mi si presenta come il *primo* strumento *solistico* **; il pianoforte è il *secondo*, per rango e significato. Penso che questo non sia offensivo per il pianoforte, né per i pianisti.

Il pianoforte, a me sembra, è uno strumento intellettuale e non possiede la sensualità «carnale» degli altri strumenti; ma appunto per questo, perché tutte le sue ricchissime possibilità vengano rivelate, è necessario che nell'immaginazione di chi suona vivano figure sonore sensibili e concrete, timbri e colori variopinti della realtà, incarnati nel suono della voce umana e di tutti gli strumenti del mondo. C'è una ragione principale del perché un pianista debba assolutamente conoscere e sentire tutto ciò, e se non

* Mi viene voglia di chiamarlo «interstrumentale»; chiedo scusa per la goffa parola.

** Naturalmente solo quando è diretta da un grande musicista-direttore. Il *Persimfans*¹⁶, per esempio, non è mai stato uno strumento solista.

lo capisce sarà sempre incompleto, per non dir peggio; la ragione principale consiste semplicemente nel fatto che il pianista *assolutamente solo*, su *uno strumento*, senza aver bisogno di nessuno, dà un'immagine assolutamente integra, crea qualcosa di pieno e di assoluto, vale a dire la composizione pianistica, e *tutta la musica* è nelle sue mani e solo nelle *sue mani*: egli è allo stesso tempo comandante e servo, «*e zar, e schiavo, e verme, e dio*».

Nei discorsi con gli allievi ricorro spesso a una semplissima metafora, perfettamente comprensibile anche all'asilo d'infanzia, ma utile anche agli «aspiranti» * e persino a pianisti già formati. Dico: il pianista e il pianoforte sono contemporaneamente: 1) direttore (testa, cuore, orecchio); 2) professore d'orchestra (entrambe le mani con dieci dita e entrambi i piedi per tutti e due i pedali); 3) assortimento di strumenti (un solo pianoforte, o, per dirla con Rubinštejn, cento strumenti, cioè tanti quanti formano un'orchestra sinfonica).

Tutto questo è estremamente semplice e noto e, parola d'onore, non pronuncerei simili banalità se... sì, se non mi convincessi ogni giorno che non solo molti allievi ma anche molti pianisti maturi non le conoscono.

Temo che i miei frequenti riferimenti all'orchestra, al direttore, e così via, possano essere interpretati erroneamente e per questo tenterò di spiegarmi. Io non pretendo affatto dall'allievo che egli *imiti* l'orchestra al pianoforte, pensando a questa tutto il tempo, considerando il pianoforte come debole copia di un'altra, *migliore* sonorità. In primo luogo il pianoforte possiede una sua propria bellezza sonora specifica, un proprio «*io*», da non confondere con niente al mondo. In secondo luogo, bisogna conoscere e amare questo particolare, specifico «*io*» del pianoforte, per comprenderlo e possederlo. Chi qualche volta ha senti-

* L'«aspirantura» è un corso di perfezionamento di tre anni dopo il conservatorio (N.d.C.).

to come alcuni direttori d'orchestra o cantanti trattano il pianoforte, senza conoscerlo, saprà una volta per sempre come non bisogna suonarlo.

Spero che la mia apparente contraddizione verrà interpretata correttamente, e che ciascuno capirà in che consista la dialettica del fenomeno e perché sto parlando, quasi «senza prendere fiato», del pianoforte come di un simile dell'orchestra e del pianoforte «come tale».

Solo esigendo dal pianoforte l'impossibile, si ottiene da esso il possibile. Per uno psicologo ciò significa che la rappresentazione, l'immaginazione, il *desiderio* superano realmente il possibile. Il sordo Beethoven creò inaudite sonorità pianistiche e precedette lo sviluppo del pianoforte di molte decine di anni. Lo spirito creativo di un compositore prescrive al pianoforte leggi alle quali esso si sottomette costantemente. Questa è la storia dello sviluppo dello strumento. Casi contrari non ne conosco. Non ripeterò tutto quello che è ben noto da tempo: che la polifonia è il mezzo migliore per ottenere la varietà del suono, che le opere cantabili, melodiche, sono indispensabili per imparare a «cantare» al pianoforte *, e così via, che bisogna sviluppare «la forza delle dita» e un «colpo» forte, per eseguire con la dovuta chiarezza e precisione i passaggi veloci, per sapersi orientare con il materiale pianistico nel genere della «toccata».

Dal punto di vista del moto, compagni di un «buon» suono saranno sempre: l'assoluta elasticità (ma che non sia affatto «rilassatezza»!) **; il «peso libero», cioè la mano libera dalla spalla e dalla schiena fino alla punta delle dita (infatti tutta la precisione è concentrata in esse!), che toccano i tasti; una sicura e opportuna regolazione di questo

* Sebbene sia molto più corretto dire: bisogna saper «cantare» al pianoforte, per eseguire una composizione melodica e cantabile. Lo stesso accade con una polifonia.

** *La souplesse avant tout* («L'elasticità innanzi tutto»), come dicevano anche Chopin, Liszt, e dicono tuttora i competenti.

peso dallo sfioramento volante appena rilevabile in veloci suoni leggerissimi * fino alla grande pressione con la partecipazione (in caso di necessità) di tutto il corpo per ottenere la massima potenza di suono; tutto questo procedimento meccanico non è affatto una cosa complicata per chi ha buon orecchio, ha idee chiare, è capace di rendersi conto dell'agilità e della libertà fornite dalla natura al suo corpo ed è capace di studiare al pianoforte molto e con tenacia. Io dico spesso agli studenti, un po' sul serio, un po' per scherzo, che riuscire a entrare in un tram strapieno è un problema motorio molto più difficile che muoversi al pianoforte. A proposito, non può sorprendere ed è assolutamente legittimo che io adesso «spicchi un volo» verso un altro capitolo, quello sulla tecnica: tutti i fenomeni, riconducibili al concetto di interpretazione al pianoforte, sono indissolubilmente legati uno con l'altro; perciò, se si parla del suono, è impossibile non parlare del modo di ottenerlo, cioè della «tecnica»; se si parla della tecnica non si può non parlare del suono, così come non si può parlare del pedale lasciando perdere il suono né si può parlare di tutte queste componenti del suono pianistico complessivo separandole dal loro principio organizzatore: la concezione musicale.

Ogni grande pianista possiede una sua individuale tavolozza sonora. Lo sento con tale forza che a volte mi sembra che la sala grande del nostro Conservatorio, secondo il suono di questo o quel pianista (per esempio di Richter, Sofronickij, Gilels) sia addirittura illuminata diversamente, cambi addirittura il suo carattere architettonico. So che questa è una fantasia, ma è una fantasia che ricorda in modo sorprendente la realtà.

Non esiste il suono «assoluto», come non c'è interpretazione «assoluta», espressività «assoluta», niente «assoluto». A questo proposito rimando alle bellissime pagine

* Una buona espressione francese: *jeu perlé*.

di Stanislavskij, in cui parla dell'espressività «in assoluto» come di una grande disgrazia.

Qualcuno chiese ad Anton Rubinštejn se poteva spiegare, e in che modo, la presa straordinaria che le sue interpretazioni esercitavano sugli ascoltatori. Rispose approssimativamente così: probabilmente è dovuto in parte al grande vigore del suono, ma soprattutto al fatto che ho lavorato molto per far «cantare» il pianoforte. Parole d'oro! Dovrebbero venire incise sul marmo in ogni classe di pianoforte delle scuole musicali e dei conservatori.

A questo punto torno a quanto detto prima: dal momento che il canto è il fondamento di tutta la musica e dal momento che la musica per pianoforte abbonda di *cantabilità*, il principale e primo compito di ogni pianista deve essere quello di produrre un suono profondo, pieno, capace di ogni sfumatura, «ricco», con tutte le sue innumerevoli gradazioni *in verticale* e *in orizzontale*. A un pianista esperto non costa nulla dare allo stesso tempo tre o quattro diverse sfumature dinamiche, del tipo:

f
mp
pp
p

e tanto meno sfruttare in senso orizzontale tutte le possibilità del suono pianistico. Un'immagine distorta del pianoforte generata da un orientamento non meno distorto dovuto ai vari adepti della *neue Sachlichkeit* *, è quella di uno strumento esclusivamente *a percussione* e viene smentita da tutta la storia della musica per pianoforte. Si adatta solo a una piccola quantità di composizioni di questi autori «oggettivi» e industriosi.

* In tedesco nel testo: «Nuovo oggettivismo». Orientamento di origine germanica diffuso tra i musicisti europei del Novecento ed inteso a considerare la musica come struttura priva di implicazioni semantiche. Paul Hindemith adeřì, per un certo tempo, a questo orientamento e ne fu il più noto rappresentante (N.d.C.).

In sostanza, il «lavoro sul suono» è un'espressione altrettanto imprecisa quanto il «lavoro sullo specifico artistico». Noi siamo troppo imprigionati dalle nostre parole ed espressioni, vi crediamo troppo. Di qualsiasi pianista molto bravo si dice sempre: Che bel suono! Che bella sonorità!

Quello che agisce su di noi come un bellissimo suono, in realtà è qualcosa di molto più importante, è l'*espressività* dell'esecuzione, cioè l'organizzazione del suono durante l'esecuzione della composizione. Sono sicuro che di un pianista poco musicale non si potrà mai dire che il suono gli riesca benissimo, anche se conosce centinaia di procedimenti per produrre il suono e se ha «superato» tutta la scienza del «lavoro sul suono». Nel migliore dei casi gli riuscirà di eseguire bene solo alcuni passaggi, ma non tutto. In un pianista realmente creativo il «bel suono» risulta da un processo molto complesso di combinazioni e correlazioni di suoni di diversa forza, di diversa durata, e così via, in un tutto unico. Ancora una volta si dimostra quel che ho appena detto: il suono è un mezzo d'espressione per un pianista (come le tinte, il colore e la luce per un pittore); è il mezzo *più importante*, ma un *mezzo*, e nient'altro. È chiaro che un buon pianista con un brutto suono è una *contradictio in adjecto*, un fenomeno impossibile. È possibile realmente lavorare sul suono solo lavorando sulla composizione, sulla musica e sui suoi elementi. E questo lavoro, a sua volta, è inscindibile dal lavoro sulla tecnica in generale.

La diversità, la varietà della sonorità in numerosi notevoli interpreti è infinita secondo le loro diverse personalità, proprio nello stesso modo in cui sono diversi le tinte, il colore e la luce nei grandi pittori: paragonate, ad esempio, Tiziano e Van Dyck, Velasquez ed El Greco, Vrubel' e Serov, e così via. E parallelamente considerate le sonorità di Busoni e di Hofmann, di Petri e di Cortot, di Richter e di Gilels, di Sofronickij e di Oborin e così via. Quanto più è basso il livello artistico dell'esecutore, quanto meno esso è personale e individuale, tanto più uniformi e affini

a quelle di altri simili esecutori saranno le sue sonorità. Esempio edificante in questo senso è un'audizione di allievi mediocri ma di livello superiore, in cui è molto difficile distinguere un allievo dall'altro anche se tutti suonano «molto bene».

Qualsiasi esecuzione al pianoforte mira, come insegna una logica elementare, a ricavare il suono e a «produrre il suono»; inevitabilmente essa richiede un lavoro *sul suono*, o piuttosto *con il suono* tanto se si esegue un esercizio quanto una composizione artistica. È controproducente suonare con un «brutto» suono tanto le scale quanto i notturni di Chopin. Quando un grande pianista lavora sui problemi tecnici, si resta colpiti non tanto dalla velocità, dalla precisione, dalla forza, e così via, quanto dalla qualità del suono.

Io ritengo che ogni pianista lavori sul suono in maniera diversa quando se lo pone come obiettivo particolare, e che lavori secondo le sue caratteristiche personali. Il "tetto" sonoro di Chopin, secondo la testimonianza di contemporanei, era approssimativamente il *mezzo forte (mf)*; è difficile pensare che Chopin lavorasse nella stessa maniera di Rachmaninov, il cui "tetto" sonoro era incomparabilmente più alto (cinque o sei *f*). Ma non bisogna dimenticare che, secondo la testimonianza degli stessi contemporanei, pur fra gli estremi di un **PIANISSIMO** e del *mf*, Chopin possedeva una varietà di suono, una gradazione, una tavolozza talmente ricche che non si ricordano in pianisti dotati di una forza in assoluto molto maggiore. *Questo* bisogna sottolinearlo in modo particolare, *questo* è più importante di tutto.

Mi potrei limitare alle considerazioni di questo capitolo a proposito del suono e del lavoro su di esso.

Riporterò soltanto qualche consiglio che occorre dare agli allievi, quando si trovano in difficoltà col suono.

1. Come ho già detto, premesse indispensabili di un

buon suono sono la piena libertà e la naturalezza dell'avambraccio, del polso e del braccio dalla spalla alle terminazioni delle dita, che devono sempre stare *all'erta*, come soldati al fronte. Infatti è decisivo per il suono il tocco del polpastrello sul tasto; tutto il resto, braccio, polso, avambraccio, fascia omerale, dorso, sono la "retrovia" che deve essere ben organizzata. «Tutto per il fronte!» *, se è consentito prolungare una metafora militare.

2. Inoltre al primo livello dello sviluppo pianistico propongo i seguenti semplicissimi esercizi per ottenere la varietà del suono, necessario in generale e in particolare a eseguire musica polifonica:

Es. 23



Poi eseguire lo stesso esercizio con accordi di quattro o cinque suoni; è sufficiente studiarlo in tre, quattro tonalità.

Sono utili anche i seguenti esercizi iniziali:

Es. 24



Occorre studiarli in diversa tonalità e in diversi tempi, lento, moderato e veloce, suonando alternativamente una voce STACCATO, l'altra LEGATO.

3. Se nella musica polifonica l'allievo non riesce a riprodurre in maniera sufficientemente efficace, cioè plastica, un tessuto a molte voci, è utile ricorrere al metodo dell'«esagerazione», per esempio suonare il difficile passo

* Slogan nazionale russo durante la seconda guerra mondiale, che in URSS si chiama comunemente «grande guerra patriottica».

dell'ottava *Fuga in mi bemolle minore* dal primo volume del *Clavicembalo ben temperato* di Bach in questo modo:

Es. 25

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in G minor (two flats). The top staff has a dynamic marking 'f marcato' above the notes. The bottom staff has a dynamic marking 'pp' below the notes. The music consists of eighth and sixteenth note patterns.

Per chiarezza trascrivo le due voci superiori su righi separati: per un allievo di poca esperienza la difficoltà è nell'incrocio delle parti.

4. Fra gli allievi, perfino fra quelli di livello avanzato, un errore molto diffuso, al quale bisogna spesso fare attenzione, consiste nell'avvicinare la dinamica della melodia e quella dell'accompagnamento. La mancanza di «aereazione» fra il primo e il secondo livello o fra i diversi livelli è egualmente spiacevole sia per la vista in un quadro sia per l'orecchio in una composizione musicale. Anche in questo caso l'esagerazione della distanza fra la dinamica della melodia e quella dell'accompagnamento può spiegare e precisare molto all'allievo. Di questo vizio soffrono parecchi direttori d'orchestra, che si permettono di far suonare troppo forte gli strumenti a fiato, in particolare gli ottoni, nei passi in cui essi sono niente più che depositari dell'armonia.

5. Occorre molto spesso ripetere l'antica verità che dove sulle note è scritto CRESCENDO, a quel punto bisogna arrivare suonando PIANO, dove è scritto DIMINUENDO, occorre arrivare suonando FORTE. Comprendere e riprodurre con precisione la gradazione prospettica delle sfumature dinamiche sono condizioni essenziali per creare una giusta immagine sonora. Fra l'altro, per molti pianisti e direttori un CRESCENDO prolungato passa improvvisamente in deciso FORTE; con ciò viene indebolito il processo culminante

pensato dal compositore: la cima montuosa viene trasformata in altopiano. Di solito, per chiarezza, in questi casi ricordo agli allievi la differenza fra una progressione aritmetica e una geometrica, anche nei casi in cui è richiesto di eseguire un **RITENUTO** o un **ACCELERANDO** prescritto dal compositore.

6. Si dice che il celebre pianista Tausig, rientrando dopo il concerto, amasse suonare tutto il programma da lui eseguito molto leggero e non veloce. Esempio degno di imitazione! Leggero significa: estremamente concentrato, attento, coscienzioso, preciso, scrupoloso, con un suono bello, tenero. Splendido regime non solo per le dita, ma anche per l'orecchio, correzione immediata di imprecisioni e casualità sorte nell'eccitazione del concerto!

7. Il pianoforte non ha suono prolungato come invece altri strumenti, e occorre ripetere che la *gradazione* non solo della linea melodica, ma anche dei passaggi, deve essere, di regola, più ricca e sinuosa, più rilevata in paragone agli altri strumenti per rendere in modo chiaro l'*intonazione*, cioè gli innalzamenti e gli abbassamenti, della musica eseguita *. Naturalmente rappresentano un'eccezione quei casi in cui è richiesta una sonorità assolutamente uniforme, priva di gradazione (per esempio la sonorità smorta, monotona della *Fuga per organo in mi minore* di Bach nella transcrizione di Busoni, allegata alla prima parte del *Clavicembalo ben temperato*) oppure, come spesso succede, un *forte* (*f*) prolungato, uniforme, e così via.

8. Gli allievi molto dotati giungono intuitivamente, certo, insieme con un lavoro tenace, a fare concordare totalmente il lavoro delle dita, della mano e dell'apparato motorio in genere, con le esigenze dell'orecchio e con l'idea musicale in larga misura: lo stesso risultato può essere

* Confrontate le eccellenti indicazioni di Hans von Bülow per l'*ADAGIO* della *Sonata op. 106* di Beethoven (il punto con i trentaduesimi alla mano destra) oppure per il secondo movimento dell'*opus 111* (la quarta variazione con i trentaduesimi).

ottenuto anche da pianisti poco dotati con la consapevolezza e con la maturazione. Due esempi di questa concordanza: qualsiasi pianista esperto sa che per ottenere un suono «tenero», «caldo», «penetrante» è indispensabile premere i tasti con molta intensità, «a fondo», ma in questa fase occorre tenere le dita quanto più possibile vicine ai tasti e mantenere H vicina al minimo, cioè pari all'altezza del tasto prima della pressione del dito. Al contrario, per ottenere un suono grande, aperto, ridondante (pensate a un tenore italiano come Caruso o Gigli), è indispensabile sfruttare tutta l'ampiezza dello *slancio* del dito e della mano conservando la totale elasticità del LEGATO. Questi sono solo due piccoli esempi, li si può moltiplicare illimitatamente; è importante sul piano pratico sapere che la costituzione anatomica della mano, dal punto di vista del pianista, è idealmente sensata, comoda, conveniente, tale da offrire molte possibilità di ricavare dal pianoforte i suoni più svariati. Questa struttura della mano si trova, naturalmente, in una totale corrispondenza con la struttura del meccanismo pianistico. La simbiosi fra la mano e la tastiera nei bravi pianisti è totale! Ma sappiamo anche perfettamente che questo non succede sempre – e non solo negli allievi, ma anche nei pianisti maturi. A volte durante un *forte* (f) grande, prolungato, o *fortissimo* (ff), un pianista ribolle e si affanna senza accorgersi che invece del rafforzamento del suono avviene il contrario, il suo indebolimento, o a volte un semplice picchiare. Questo fa pensare a una persona a cui la voce s'indebolisce mentre tenta di parlare il più forte possibile, e alla fine rantola. In un pianista questo avviene proprio per *mancanza di concordanza* fra l'esigenza della sonorità e il processo motorio, che in tali casi non è libero, ma teso e frenato. Tuttavia non bisogna mai dimenticare che la libertà fisica, motoria, al pianoforte è impensabile senza la libertà musicale, spirituale. In un pianista che non può rendere l'espressione musicale senza isterismi o contrazioni, anche l'apparato tecnico sarà inevitabilmente

contratto e isterico, cioè imperfetto, mentre le principali componenti della musica, cioè il tempo, il ritmo e il suono, saranno falsati e deturpati. Il vecchio proverbio latino *mens sana in corpore sano* conserva tutta la sua forza anche per un pianista. Capita spesso di parlare in classe di queste semplici verità; perciò ne scrivo qui.

9. I problemi del suono non possono essere considerati separatamente dai problemi della pedalizzazione delle composizioni che richiedono l'uso del pedale, cioè quasi sempre; parimenti, non si può stabilire l'uso corretto del pedale senza tener conto del suono e della sua qualità. Ho già parlato di questo. È certamente utile suonare qualsiasi composizione senza il pedale per ottenere più facilmente la precisione, la pulizia e la chiarezza di ogni suono. Ma sarà ancora più «utile» studiare l'opera con la pedalizzazione giusta, visto che solo con l'aiuto di essa si può ottenere il necessario risultato sonoro. Ma di questo parlerò più particolareggiatamente nel capitolo dedicato al pedale.

10. Uno dei compiti più nobili, ma anche più difficili, per un pianista è la creazione di una «molteplicità di livelli» sonori. Di questo ho già detto sopra, quando ho confrontato una composizione musicale con un quadro. Ogni polifonia è già molteplicità di livelli. Bisogna essere capaci di suonare in modo espressivo e *indipendente* il tema principale, la risposta e le altre parti di accompagnamento. La *tendenza* principale della polifonia, l'*Urform* (forma originaria) della polifonia, è il *movimento delle parti per moto contrario*; l'esempio più chiaro, realizzato in pieno in una scrittura a due voci, è nel *Preludio in fa diesis maggiore* di Bach dal secondo volume del *Clavicembalo ben temperato* (battute 53 e 55), e nelle battute conclusive della *Fuga in la bemolle maggiore* (vol. II, n. 17). Indicherò anche il movimento rovesciato a specchio dei suoni e delle dita nelle battute 9, 10, 11, 12 del *Preludio in re minore* (vol. II, n. 6) o nel secondo tema del secondo movimento della *Quarta*

sonata di Prokof'ev (tralascio le semicrome dell'accompagnamento):

Es. 26

Troviamo la stessa cosa nella codetta della *Sonata n. 3* di Prokof'ev. Questa tendenza alla *contrapposizione* e alla specularità è realizzabile nella polifonia al di là delle due voci, soprattutto mediante una diversa gradazione, cioè una molteplicità dinamica di livelli che corrisponde esattamente al tessuto polifonico e al suo senso.

Questa molteplicità di livelli è ancora più indispensabile nelle trascrizioni di composizioni orchestrali, per esempio, nella celebre scena conclusiva del *Tristano e Isotta*, la morte di Isotta, trascritta da Liszt; ma anche in qualsiasi composizione pianistica, che si tratti di una fantasia di Chopin, di una sonata di Beethoven, di una fantasia di Schumann, e così via. Propongo a coloro che lo desiderano di scegliere esempi più chiari.

Troviamo casi di «molteplicità di livelli» soprattutto in ogni composizione polifonica a partire dalle invenzioni e dalle fughe di Bach e di Händel per finire con le fughe di Glazunov, di Taneev, di Reger, di Szymanowski, di Šostakovič.

Ma, naturalmente, gli esempi di «molteplicità di livelli» sono molti nella musica dei più diversi stili. Riporterò alcuni casi tipici:

a) Il sesto *Studio in mi bemolle minore* dell'*op. 10* di Chopin. Il primo livello è la melodia; il secondo livello è al basso, le cui note gravi sono lunghe e si protraggono per una battuta intera o per una mezza battuta; il terzo livello è il moto delle semicrome nella voce mediana. Se questi tre

livelli naturali, cui se ne aggiunge presto un quarto, non vengono rispettati, tutta la composizione, per quanto ci si sforzi di suonarla «espressivamente», diventa nebulosa e oscura *. Mi è toccato di spiegarlo molte volte in classe; molto spesso le semicrome della parte mediana venivano suonate molto più forte del basso (si veda oltre, al punto 11). La musica perdeva il sostegno e diventava “sbilenco”. Qui sarebbe molto appropriato ricordare Anton Rubinstein, che chiamava entrambi i mignoli “conduttori” e portatori della musica. Gli estremi inferiore e superiore della sonorità per la musica sono come la cornice per il quadro; la minima mancanza di chiarezza, che si riscontra in modo particolarmente frequente all'estremo inferiore, nel basso, porta alla vaghezza; la composizione musicale diventa, come talvolta dico agli allievi, o «un cavaliere senza testa», se l'armonia e il basso divorano la melodia, oppure «un invalido senza gambe», se il basso è troppo debole, o «un mostro panciuto», se l'armonia divora il basso e la melodia: purtroppo succede spesso di sentire quest'ultimo in un'orchestra.

Per quanto elementari e universalmente note siano queste cose, mi capita spesso di ripeterle in classe. Evidentemente fra la cognizione e l'esecuzione di un compito c'è una distanza notevole, come fra teoria e pratica, fra progetto e messa in atto, fra conoscenza e azione.

b) Chopin, *Notturno in do minore*, ripresa del primo tema (AGITATO). Passo molto difficile per un'esecuzione chiara, plastica: l'accompagnamento è molto pieno, armonioso, dalle sonorità molteplici (nella sezione centrale), il basso è in ottave e la melodia, eseguita con il solo mignolo, deve dominare su tutto il resto. Se sorge il pericolo che compaia il «cavaliere senza testa», raccomando di ricorrere al metodo menzionato di «esagerazione»: cercar di suo-

* Esempi tipici di tre livelli sono i *Preludi corali* per organo di Bach *in mi bemolle maggiore* e *in sol maggiore* nella trascrizione di Busoni.

nare la melodia molto forte (*f*), l'accompagnamento piano (*p*) e i bassi mezzo piano (*mp*) (all'incirca).

Tutta la fine della *Polonaise-Fantasia op. 61* di Chopin presenta difficoltà analoghe, dopo il passaggio all'unisono della destra e della sinistra e fino alla fine *.

c) Skrjabin, *Quarta sonata*: tutta la fine fortissimo (*ff*). Stessa difficoltà. Nonostante l'enorme forte (*f*) degli accordi d'accompagnamento armonico a sette, otto suoni e le ottime al basso, la melodia, eseguita dal solo dito mignolo, deve predominare:

Es. 27

A musical score example in 12/8 time, G major. The key signature has one sharp. The tempo is marked with a 'g' symbol. The music consists of a single melodic line played by the thumb (mignolo). The notes are mostly eighth notes, with some sixteenth-note patterns. The dynamics are consistently marked with a large 'f' (fortissimo).

Si richiede molto al povero mignolino! Di qui la conclusione: rafforza il mignolo, trasformalo nella colonna più forte sotto la volta della tua mano! Comunque delle dita parleremo nel capitolo sulla tecnica.

d) Sono molto più facili da eseguire diversi livelli, ad esempio, nel secondo tema in re bemolle maggiore del terzo *Scherzo in do diesis minore* di Chopin, non solo grazie all'estrema contrapposizione di registri, ma anche perché diverse sonorità si susseguono una dopo l'altra, e non contemporaneamente, in senso orizzontale e non verticale.

Un esempio analogo è nello studio di Debussy *Pour les sonorités opposées* nel secondo quaderno. Ma anche qui, benché l'esecuzione sia più facile, bisogna determinare con orecchio raffinato e riprodurre con le dita il grado di diversità e di qualità della sonorità, e ciò richiede una buona educazione dell'orecchio e del tocco.

e) Nella musica moderna, cioè in Skrjabin, Rachma-

* Richter esegue questo punto in modo estremamente chiaro ed espressivo, grazie non solo all'enorme talento musicale, ma anche all'enorme importanza delle mani. Le mani piccole in questi punti devono sempre cercare di "arrangiarsi".

ninov, Debussy, Ravel, Prokof'ev, Reger, Szymanowski e altri, si possono trovare una quantità di esempi particolarmente chiari di sonorità a molteplici livelli. Raccomando, a chi lo desideri, di trovare queste composizioni e questi passi e di impegnarsi a studiarli per perfezionare la propria tecnica del suono. Il campo di attività è immenso! È chiaro che se chi suona ha intelligenza musicale, cioè *sente* questa molteplicità di livelli, troverà di sicuro i mezzi di riprodurla; se invece è ancora troppo affondato in imperfezioni tecniche e non è capace di sentire mentalmente la musica, il maestro deve aiutarlo.

11. Capita spessissimo di ricordare agli allievi che le note lunghe, come le semibrevi e le minime, come le note che proseguono per alcune battute, devono essere, di regola, suonate più forte delle note che le accompagnano e che sono di più piccola durata, come le crome, le semicrome, semibiscrome, e così via: e questo sempre a causa del "difetto" fondamentale del pianoforte, lo spegnersi del suono. Sull'organo questa regola cade, ovviamente.

Restavo a volte sorpreso che allievi, anche dotati di grande talento, da questo punto di vista non manifestassero sempre un orecchio abbastanza esigente e rendessero il tessuto musicale con insufficiente plasticità. La carente educazione dell'orecchio spesso si deduce anche nel sovrappeso del suono sulle note basse, cioè in una specie di «tuono» in *forte* (f). Questo baccano è particolarmente sgradevole in Chopin, che non ammette assolutamente i bassi volgari e chiassosi; in Liszt, al contrario, si sentono spesso i timpani e i piatti nei bassi, ma questo non significa assolutamente che bisogna picchiare e battere sul pianoforte.

12. Un difetto molto diffuso si riflette profondamente sulla qualità del suono e si incontra negli studenti con mani non abbastanza grandi o piccole e in particolare nelle donne: nella dinamica delle ottave e degli accordi, il pollice prevale sul mignolo, alla mano destra. È un difetto partico-

larmente inammissibile nei casi in cui la melodia è raddoppiata nelle ottave, per esempio alla fine della terza *Ballata* di Chopin, e in migliaia di passaggi simili:

Es. 28



In questi casi raccomando all'allievo di studiare con cura separatamente ogni parte e, oltre a questo, di suonare eccellenti esercizi a note doppie, cominciando dall'intervallo cromatico di seconda, visto che anch'esso si incontra nella letteratura pianistica, per esempio in Ravel e Szymanowski, per finire con le ottave. Godowsky cita questi esercizi nei suoi commenti allo *Studio in sol diesis minore op. 25* di Chopin elaborato per la mano sinistra. Il significato principale di questi esercizi consiste nel considerarli polifonici, a due voci; non si tratta solo di note doppie, ma anche di due voci, che bisogna saper eseguire in modo differente. Riporterò questi esercizi dal momento che gli studi di Chopin nell'elaborazione di Godowsky si trovano con difficoltà. Prenderò, per fare un esempio, le terze cromatiche minori: gli stessi identici esercizi, naturalmente, sono raccomandati per le ottave, per le seste e, in generale, come ho già detto, per tutte le note doppie:

Es. 29*



per due ottave salendo e scendendo.

La stessa cosa si può eseguire LEGATISSIMO:

Es. 29^b



Es. 29^c

Musical notation for Example 29c. It shows a continuous sixteenth-note pattern across three measures. Fingerings are indicated above the notes: 1, 2, 3, 4, 5, 1; 4, 2, 5, 1; 4, 2, 3, 1, 4, 2, 3, 2, 4, 1. The word "ecc." appears at the beginning of the first and third measures, and "(3)" is centered between the first and second measures.

Es. 29^d

Musical notation for Example 29d. It shows a sixteenth-note pattern across four measures. The first measure is labeled "staccato". The second measure has a "2-2" marking below it. The third measure is labeled "legato". The fourth measure ends with a fermata.

Es. 29^e

Musical notation for Example 29e. It shows a sixteenth-note pattern across four measures. The first measure is labeled "staccato". The second measure has a "2-2" marking below it. The third measure is labeled "legato". The fourth measure ends with a fermata.

Es. 29^f

Musical notation for Example 29f. It shows a sixteenth-note pattern across four measures. Fingerings are indicated below the notes: 3, 4, 5, 3; 4, 3, 4; 3, 4, 5, 3; 4, 3, 4.

Es. 29^g

Musical notation for Example 29g. It shows a sixteenth-note pattern across five measures. Fingerings are indicated below the notes: 1, 2, 1, 2-2; 1, 2, 1, 2-2; 1, 2, 1, 2-2; 1, 2, 1, 2-2; 1.

Es. 29^h glissando dall'alto in basso:



Es. 29ⁱ



È un esercizio che ha lo scopo di *consolidare* la terza con una sonorità precisa.

E, infine, una semplice scala cromatica in terza:

Es. 29^k



Questo esercizio, come sempre del resto, è da fare salendo e scendendo per due o tre ottave, prima lentamente, poi *più presto possibile*.

Con il movimento ascendente in terze cromatiche si usa lo scivolamento del secondo dito dal re diesis (mi bemolle) sul mi e dal la diesis (si bemolle) sul si; col movimento discendente, dal fa diesis sul fa e dal do diesis sul do.

Se si eseguono gli esercizi per le ottave rifacendosi a questo sistema, gli esempi diventeranno:

Es. 29^l



Es. 29^m



Si possono eseguire anche su diversi gradi: cromatici, delle triadi, degli accordi di settima (si vedano i dodici quaderni di esercizi di Liszt). Prendere l'ottava e continuare a suonare con un solo dito fa sì che la mano rimanga estesa per un'ottava e non si contragga involontariamente a pugno.

Richiamo l'attenzione sul fatto che io avrei potuto riportare questi esercizi, forse, con molto maggiore fondamento nel capitolo sulla tecnica, ma li riporto qui apposta, dal momento che gli esercizi tecnici sono esercizi per il suono. Con questo voglio sottolineare ancora una volta che qualsiasi lavoro sul suono è un lavoro sulla tecnica e che ogni lavoro sulla tecnica è un lavoro sul suono.

13. Strettamente legata al difetto menzionato nel punto precedente è la noncuranza, assai diffusa negli allievi con mani non grandi, per cui essi nelle ottave e negli accordi lasciano cadere le dita non occupate nell'accordo; oppure, se si tratta di ottave, lasciano cadere a volte tutte e tre le dita intermedie, vale a dire l'indice, il medio e l'anulare, sui tasti che capitano sotto. Non appena, con questo "metodo", lo studente comincia a suonare *forte* (*f*) o *fortissimo* (*ff*), le dita, che durante il PIANO si sono leggermente avvicinate ai tasti sfiorandoli, cominciano semplicemente a colpirli e a «emettere suoni»; questi cari ditini, noi, in classe, li chiamiamo "partecipanti".

Si capisce che per correggere questo difetto è necessario innanzi tutto obbligare l'allievo a sentire bene la cacofonia che ne nasce, e poi semplicemente consigliare di tenere le dita disoccupate *più in alto*, di guardare che non tocchino inavvertitamente i tasti, e di tenere invece il polso *più in basso* (che per le mani piccole è piuttosto difficile, ma comunque indispensabile), affinché le dita «guardino in alto, e non in basso».

È interessante osservare che per i veri virtuosi, per esempio Gilels, le dita libere mantengono sempre la dovuta distanza dai tasti e non li sfiorano mai. Proprio con questo

si raggiunge quella precisione e pulizia di suono, che agisce in modo così indelebile sull'ascoltatore.

Attenzione: anche in questo caso il problema tecnico è allo stesso tempo un problema di suono.

14. Ho già parlato del fatto che un pianista non può possedere un bel suono cantante se il suo orecchio non afferra tutto il *prolungamento* del suono consentito al pianoforte, fino alla sua estrema estinzione, dal *forte* al *pianissimo* ($f > ppp\dots$). Ma con questo non va dimenticato quale sorprendente brillantezza, quale splendore vengano raggiunti nell'esecuzione di certi pianisti, come, ad esempio, Horowitz, che usa il pedale con molta economia, spesso suona **NON LEGATO**, e in generale è capace di mettere nella luce più vantaggiosa le proprietà "martellanti" del pianoforte: certo, questo non ha niente in comune con la "secchezza" o con il "picchiare".

La conclusione è chiara: sviluppare nella propria tecnica tutte le qualità, tanto più che la letteratura pianistica lo esige espressamente.

Ripeto: un pianista mediocre, come anche un grande pianista, solo se sanno lavorare, possiederanno una *propria* sonorità individuale, conforme alla loro personalità psicologica, tecnica e fisica, e non saranno mai un deposito di sonorità «universalì», e un ripostiglio di tutte le possibili perfezioni tecniche. Questi fenomeni, per fortuna, non accadono. Dell'universalità anche sotto questo aspetto interpretativo si può parlare nel senso in cui si parla di universalità in generale, cioè di tutta la storia della musica. Bisogna ammettere che proprio le più alte vette dell'arte interpretativa (per esempio le esecuzioni di Mozart e di Bach, di Anton Rubinštejn o di Rachmaninov, di Paganini o di Liszt) *vengono e vanno, vanno per sempre*. Ma non bisogna addolorarsene; al loro posto ne nascono di nuove. La vita dell'arte in questo senso è assolutamente simile alla natura stessa.

Dico banalità, ma lo faccio appositamente. Dimenti-

care queste semplici verità porta opinioni erronee e false idee nelle quali ci s'imbatte a ogni passo.

Potrei citare ancora una grande quantità di materiali che riguardano il lavoro sul suono; sono materiali che si presentano ogni giorno e in modo diretto durante il lavoro con gli allievi. Quasi certamente ho dimenticato di raccontare qualcosa di molto importante e, forse, mi sono soffermato inutilmente su qualcosa di secondario. Per timore di annoiare troppo me e l'ipotetico lettore, penso di fare punto. Comunque sia, non mi accingo a trasformare questi appunti in un manuale sull'interpretazione pianistica.

Voglio invece concludere queste note sul suono con le parole che talvolta dico ai miei allievi: il suono deve essere *avvolto nel silenzio*, il suono deve *riposare nel silenzio*, come una pietra preziosa nello scrigno di velluto.

ACQUISIZIONE DELLA TECNICA

1. Considerazioni generali.

In questo capitolo mi proverò a esporre alcune considerazioni non su *che cosa* occorre fare, ma *come* bisogna fare per ottenere un'esecuzione artistica al pianoforte. È un problema di tecnica. Ripeto ancora una volta: quanto più è chiaro ciò che occorre fare, tanto più è chiaro come farlo. L'obiettivo stesso indica già i mezzi per essere raggiunto. Questa è la chiave della tecnica nei pianisti realmente grandi: essi incarnano le parole di Michelangelo: «La man che ubedisce all'intelletto». Ecco perché io insisto sul fatto che lo sviluppo musicale preceda quello tecnico o, almeno, che vadano di pari passo, mano nella mano.

Non è possibile dare vita alla tecnica su un vuoto, come non può essere creata una forma, priva di qualsiasi contenuto. Una simile «forma» è zero, praticamente non esiste. La definizione più semplice, laconica e assennata della tecnica artistica l'ho trovata nel poeta Aleksandr Blok: «Per creare opere d'arte, bisogna essere capaci di farle» *. In questo è l'affinità fra un buon ingegnere, un aeronauta, un pittore, un medico, uno scienziato: tutti «sanno fare». Čkalov sa attraversare in volo il polo Nord così come Šostakovič sa scrivere le sinfonie. E proprio di questa capacità nel suonare artisticamente il pianoforte, vi voglio parlare.

Ho già detto sopra che un'esecuzione è fatta di tre ele-

* Dal discorso *Sulla destinazione del poeta* (1921).

menti: in primo luogo, di quanto viene eseguito, cioè la musica; in secondo luogo, dell'esecutore; in terzo luogo, dello strumento. Noi ci allontaneremo temporaneamente dal primo elemento (ciò che viene eseguito) e concentreremo l'attenzione sui rimanenti due: il pianista e il pianoforte. Non sono riuscito a non parlarne, in linea di massima, nei capitoli precedenti; ma qui ne parlerò più diffusamente.

Ecco alcune semplici tesi:

1. Per acquisire la tecnica, che consente di eseguire tutta la letteratura pianistica, è indispensabile sfruttare tutte le possibilità naturali, anatomiche, motorie, a cominciare dal movimento appena percettibile dell'ultima falange del dito, poi di tutto il dito, della mano, dell'avambraccio, di tutta la fascia omerale fino alla partecipazione della schiena, e in generale di tutta la parte superiore del torace a partire da un solo punto di appoggio, vale a dire dalla punta delle dita sulla tastiera, per finire con un altro punto di appoggio, la sedia. Sembrebbero cose ovvie. Tuttavia posso dimostrare che moltissimi pianisti non sfruttano *tutte* le possibilità del nostro corpo. Anche le gambe lavorano, visto che premono i pedali. Un pianista maturo sa bene quali «disposizioni di forza», nascoste nel suo corpo, includere nel lavoro, e quali escludere, e quando e perché. Un pianista immaturo spara col cannone ai passeri, oppure si lancia contro un esercito con una pistola per bambini.

2. Suonare il pianoforte è facile. Intendo il processo *fisico*, non le vette dell'arte pianistica. È evidente che suonare il pianoforte *molto bene* è altrettanto *difficile* che fare qualsiasi cosa molto bene, come strappare i denti o lastriicare una strada. Sono sufficienti due semplici osservazioni per spiegare che suonare è facile: in primo luogo, i tasti si muovono con incredibile facilità; è sufficiente poco più del peso di una scatola di fiammiferi per far suonare una corda e per un dito questo sforzo è insignificante; in secondo

luogo, sollevando una mano per non più di venti, venticinque centimetri sulla tastiera e abbassando da questa altezza (H) un dito, o alcune dita, su un tasto, o sui tasti, con un peso assolutamente spontaneo, con il «peso puro» della mano senza alcuna pressione, ma anche senza alcun freno, «come corpo morto cade» (Dante), otterrete un suono di forza massimale, raggiungerete il tetto dinamico del suono del pianoforte. Se si conosce come sia *facile* suonare, cioè come sia facile ricavare il suono più debole e il più forte, occorre stabilire gli estremi, al grave e all'acuto, della reale dinamica pianistica; si può anche dire subito quale sia la *maggior difficoltà* nel suonare il pianoforte (di nuovo solo dal punto di vista del processo *fisico*): la cosa più difficile è suonare molto a lungo, molto forte e molto veloce *. Fra questi due estremi (ho già detto che amo fissare «gli inizi e i punti d'arrivo» di ogni fenomeno) sta, in sostanza, tutta la tecnica pianistica, analizzata come processo fisico motorio.

3. Richiamo l'attenzione sul seguente esercizio (si può usare anche il si al posto del si diesis):

Es. 30



Potrei non aggiungere nulla e lasciare che ognuno si abbandoni alle proprie riflessioni su questa piccola formula pianistica, nota a tutti, geniale per la sua grande importanza. Tuttavia qualche parola è necessaria.

Queste cinque note, mi, fa diesis, sol diesis, la diesis, si diesis, formano la prima lezione dell'arte pianistica di Chopin. Forse non la prima con un dato allievo, in senso cronologico, ma la prima da un punto di vista sistematico.

Con il trascorrere del tempo, e non proprio subito, so-

* Propongo a ciascuno di comporre mentalmente un repertorio (fatto anche di studi), che dimostrano la giustezza della mia affermazione.

no giunto alla conclusione che proprio da queste cinque note bisogna cominciare tutta la metodologia e l'euristica del pianoforte. Esse formano la pietra angolare, l'uovo di Colombo, il seme di frumento che dà migliaia di raccolti. Solo questa piccola formula in realtà «è più pesante di tantissimi tomì». Mi riferisco ai «tomi» di Steinhhausen, Breithaupt, Malvina Brée¹⁹, Jaëll, e altri. Che cos'è dunque che mi attira tanto in questa formula?

Si sa che Chopin posava la mano dello studente su queste cinque note, che rappresentavano la posizione più comoda, più naturale, più disinvolta della mano e delle dita sulla tastiera, dal momento che le dita più corte, il primo e il quinto, sono posate sui tasti bianchi, posti più in basso, mentre le dita più lunghe, il secondo, il terzo e il quarto, sono posate sui tasti neri, che si trovano più in alto. Sulla tastiera non si può trovare nulla di più «naturale», di più spontaneo, che, appunto, questa posizione. È comprensibile a ognuno quanto sia meno comoda e naturale la posizione delle cinque dita solo sulle note bianche: do, re, mi, fa, sol.

Chopin imponeva di suonare queste cinque note di seguito NON LEGATO, che potrebbe suscitare in un principiante inesperto una certa tensione e costrizione, ma con un leggero *portamento* e con la partecipazione del polso, per sentire in ogni giuntura una completa libertà e un completo agio. Questo semplice procedimento induce chi suona a familiarizzarsi immediatamente con lo strumento, ad avvertire che il pianoforte e la tastiera non sono macchine estranee, pericolose o addirittura ostili, ma creature vicine, familiari, comprensibili, accoglienti verso un atteggiamento affettuoso e disinvolto, bramose di accostarsi alla mano dell'uomo, come un fiore è bramoso all'avvicinarsi dell'ape e non si oppone a darle tutto il suo polline. E invece quante centinaia e migliaia di infelici principianti per anni, secondo le indicazioni dell'insegnante, appena sfiorano la tastiera, tentano di trasformare la propria mano viva con

nervi, muscoli, elastiche giunture e sangue pulsante in un pezzo di legno con uncini ripiegati e destinati a generare combinazioni sonore offensive per l'orecchio, ad esempio:

Es. 31



In realtà non esiste mezzo migliore per l'educazione dell'orecchio che avvezzare il bambino fin dall'inizio a sonorità incantevoli come:

Es. 31*



Di qui al sospetto di «formalismo» la strada è diritta, ma i nostri rispettabili antenati, evidentemente, non se lo immaginavano. Il pianoforte indispettito disgrignava sul povero neofita i suoi denti cariati ed emetteva suoni lamentosi!

Come sappiamo da Mikuli²⁰, Chopin all'inizio proponeva agli studenti di suonare le scale con molti tasti neri: la scala più comoda alla mano destra è quella di si maggiore, alla sinistra quella di re bemolle maggiore. In seguito, solo riducendo parzialmente la quantità dei tasti neri, arrivava alla scala più difficile, di do maggiore sui soli tasti bianchi. Così ragiona un vero realista, un pratico che conosce il fatto suo non per sentito dire, ma dal di dentro, in sostanza. E nonostante il fatto che un geniale compositore, pianista e insegnante come Chopin sia vissuto tanto tempo fa, dopo di lui, per tacere su ciò che fu prima di lui, furono scritti centinaia e migliaia di esercizi, di studi e di pezzi didattici nell'amata tonalità di do maggiore, con evidente disprezzo per le altre tonalità, cariche di diesis e di bemolli.

È difficile spiegare questa parzialità, se non con l'a-

more sfrenato per l'avorio e il disgusto per l'ebano. Non pensatemi tanto ingenuo da non prendere in considerazione la logica del circolo delle quinte, al principio del quale sta un do e in corrispondenza del quale è costruita la nostra tastiera; sottolineo soltanto che la teoria del pianoforte, che ha a che fare anche con la nostra mano e con la sua fisiologia, ha una sua logica specifica, che si differenzia dalla teoria della musica. Chopin come insegnante di pianoforte era un dialettico, mentre gli autori di pezzi «didattici» erano schematici, per non dire scolastici.

4. Il pianoforte è un meccanismo, per di più complesso e sottile, e il lavoro dell'uomo su di esso in un certo senso è «meccanico», se non altro perché bisogna portare l'organismo a un accordo con la meccanica. Quando si estrae il suono dal pianoforte, l'energia della mano, cioè delle dita, dell'avambraccio, di tutto il braccio, e così via, passa all'energia del suono. L'energia impressa al tasto è determinata dalla forza del colpo F e dall'altezza H della mano prima che sia lasciata cadere sui tasti. In relazione alle grandezze F e H , la mano al momento del colpo ha una determinata velocità V . L'insieme di questa grandezza (V) cui si aggiunge la massa (M) del corpo, cioè del dito, dell'avambraccio, di tutto il braccio, e così via, influenza sull'energia ricevuta dal tasto.

Parecchi miei allievi hanno assimilato così bene il significato pratico di queste grandezze, che a volte mi basta fare la breve osservazione: troppo V , perché l'allievo diminuisca la velocità di caduta della mano sul pianoforte, e il suono si fa più pieno e più morbido. Oppure bisogna far notare: F è insufficiente, e l'allievo capisce subito che non ha emesso un suono abbastanza profondo e compatto, perché per sbaglio ha tolto alla sua mano una parte del peso naturale; vale a dire, ha arrestato la caduta di questo peso prima che la mano abbia sfiorato la tastiera *.

* Contro un pianista, brillante musicista e maestro ho solo un'unica obiezione: H e V sono esagerati!

Ma di questo ho già parlato prima (nel capitolo sul suono). Penso che il significato pratico dei «simboli» M, V, H e F sia talmente semplice e chiaro, che non valga la pena di soffermarvisi oltre; tuttavia mi toccherà tornarvi più di una volta.

Mi possono chiedere: ma a cosa serve tutta questa matematica unita alla musica, visto che tutto questo si può esprimere senza una simile aridità e razionalità? Ecco la mia risposta: ho già detto sopra che quanto meglio un pianista conosce * i tre elementi di cui si è parlato, cioè, in primo luogo, la musica; in secondo luogo, se stessi, e in terzo luogo, il pianoforte, tanto maggiori saranno le garanzie che egli possa essere un *maestro*, e non un dilettante. E quanto più sarà capace di far pervenire i suoi studi a formulazioni esatte, che abbiano la forza di una legge, anche lontanamente accostabili a quelle matematiche, tanto più solida, profonda e feconda sarà la sua conoscenza. Chi invece non è d'accordo, non potrà cavarsela in nessun modo.

E non si agitino coloro che tengono così in gran conto il «segreto» dell'arte; non rivelato, esso rimane in tutta la sua forza e in tutta la sua portata, assolutamente come accade nella vita. Ma non bisogna vedere l'«inconoscibile» lì dove il buon senso, «di fronte al quale siamo così colpevoli», può capire tutto perfettamente. E che *in linea di principio* l'inconoscibile in genere non esiste, adesso lo sa anche un bambino.

2. *La sicurezza come base della libertà.*

Ho già parlato nel capitolo sul ritmo di quello che intendo con l'idea di «libertà». Tutti noi sappiamo che la

* Chiedo una volta per tutte di ricordare che con le parole «conoscenza», «cognizione» in un artista sottintendo sempre una *forza* attiva: capire più agire. O, ancora più semplicemente: agire correttamente sulla base di un corretto ragionamento.

libertà è una necessità di cui si ha coscienza. Di qui la diretta conclusione: la libertà è l'opposto dell'arbitrio, la nemica dell'anarchia, come il cosmo è nemico del caos, secondo un antico concetto greco, e come l'ordine è nemico del disordine, e così via.

Chi non ha imparato a ragionare dialetticamente e non ha abbastanza esperienza di lavoro confonde spesso questi due concetti, libertà e arbitrio, che in realtà sono contrapposti. Queste convinzioni mantengono tutta la loro forza e si possono adottare (ancor più: sono indispensabili!) *in ogni professione*, e quindi anche nel problema dell'acquisizione della tecnica artistica del pianoforte. Bisogna cercar di raggiungere con ogni sforzo, e innanzi tutto, la sicurezza che è una premessa della libertà. Molti musicisti inesperti manifestano tipicamente una timidezza, una certa «fobia del pianoforte», che si esprimono nel fatto di non prendere le note giuste, di fare molti movimenti superflui, di apparire facilmente imbarazzati, di non saper sfruttare il peso naturale del braccio e dell'avambraccio (tengono il braccio sospeso, «*in aria*»): in generale, questi pianisti manifestano tutti i segni dell'insicurezza, con le spiacevoli conseguenze del caso. Per quanto possa sembrare che questa insicurezza sia puramente fisica, motoria, credete alla mia esperienza: essa è soprattutto psichica, o puramente musicale, oppure è una proprietà del carattere (la «tendenza confusionaria», l'indeterminatezza, l'indecisione, attraverso cui è facile distinguere il «mite» dallo «sfrontato»). Un uomo nel quale sono profondamente annidati questi difetti, non può imparare a suonare bene secondo i soli procedimenti tecnici, sia pure i migliori e sicuri; se deve diventare pianista, parallelamente all'azione sul «fisico», occorre agire anche sulla psiche: è necessario *rieducarlo*, per quanto possibile.

Confesso di aver molto sofferto quando per parecchi anni mi sono dovuto occupare di allievi poco dotati, anche se lo facevo di mia spontanea volontà; ma mi consolavo al-

l'idea che, anche se io non insegnavo loro a «suonare bene» e non ne facevo dei pianisti, tuttavia mediante la musica, iniettando il bacillo dell'arte, almeno li tiravo un po' nella cultura spirituale, li aiutavo a sviluppare e a far crescere le loro migliori qualità spirituali... Questo non è donchisciottismo; a parte rare eccezioni, mi è riuscito di fare qualcosa...

Dai capitoli precedenti, in particolare dal primo, se ne conclude che io propongo, in tutti i casi difficili, di migliorare innanzi tutto e di sviluppare le capacità musicali, l'orecchio, la capacità di immaginare e di rappresentare, cioè le capacità artistiche, insomma le qualità cerebrali dell'allievo. *Le lacune dell'istinto o del talento vanno colmate con la razionalità.* Non conosciamo altra via. Ma se la preparazione tecnica delle dita, delle mani e di tutto l'apparato motorio resterà indietro rispetto alla preparazione spirituale, rischiamo di formare non un interprete, ma, nel migliore dei casi, un musicologo, un teorico, un insegnante "puro", vale a dire una persona che sa parlare correttamente, ma che non è capace di *mostrare* correttamente.

In breve: quanto maggiore è la sicurezza musicale, tanto minore sarà l'insicurezza tecnica. Non direi simili ovvietà se non vedessi molto spesso come tuttora alcuni insegnanti e i loro allievi ritengono che si possano ottenere buoni risultati e si possa imparare a «suonare bene» con il solo interminabile allenamento motorio da sgobboni, senza alcun approfondimento musicale, fondamentalmente senza un incessante sviluppo spirituale, cioè senza progresso.

No, compagni, non si può!

La tecnologia moderna tende a umanizzare la macchina con la ricchezza e la varietà delle sue possibilità. Quindi è assurdo e peccaminoso trasformare l'uomo in una macchina.

È vero che questo increscioso fenomeno negli ultimi anni sta diminuendo sempre più. I ragionevoli principi del-

la pedagogia sovietica, che include anche la pedagogia pianistica, penetrano sempre più a fondo fra gli insegnanti.

Devo ricordare il grande Bach come esempio lampante e come modello superiore del metodo di insegnamento di cui ho parlato prima, fondato sulla piena concordanza fra preparazione musicale e preparazione strumentale, con un predominio della preparazione musicale.

Infatti tutte le sue invenzioni, i piccoli preludi e fughe, il *Clavierbüchlein für Anna Magdalena*, anche il *Clavicembalo ben temperato* e l'*Arte della fuga*, si prefiseggevano in pari misura il compito di insegnare la musica e di insegnare a suonare, e anche il compito supremo dello *studio* della musica: vale a dire studiare la *natura* stessa della musica, la penetrazione creativa nel *cosmo* musicale, l'elaborazione degli infiniti, incessanti «nuclei sonori» del nostro universo musicale.

L'incapacità o l'incompetenza di un allievo sollecitò Bach, talvolta durante la lezione stessa, a comporre un'invenzione o un preludio, che egli nella sua modestia artigianale considerava sussidi scolastici, ma che grazie al suo intervento diventavano grandi opere d'arte. Tempi d'oro! Che percorso dall'alto in basso ha compiuto il sussidio didattico, cioè l'esercizio, dalle *Invenzioni* di Bach alle raccolte di Hanon, Pischna²¹, e così via. È vero che gli esercizi di Brahms, anche l'*Ecole de la virtuosité* di Philipp, nella quale a ogni compito puramente tecnico sono stati aggiunti gli esempi corrispondenti tratti dalla musica d'arte, determinano un nuovo progresso nel sussidio didattico pianistico. La linea del progresso procede dalle *Invenzioni* di Bach attraverso una serie di studi di Clementi e di Cramer fino agli studi di Chopin, Liszt, Skrjabin, Rachmaninov, Debussy.

Bisogna capire fino in fondo che il metodo di Bach conciliava tecnicamente (in senso motorio) l'utile con il bello musicale, che la contraddizione fra l'arido esercizio e la composizione musicale vi era ridotta quasi a zero. Non

dubito neanche per un attimo che Bach desse ai suoi studenti tutte le indispensabili indicazioni tecniche, più precisamente motorio-strumentali (come tenere le dita, con quali dita suonare, come tenere la mano, quanta forza dare, in quale tempo suonare, e così via). Queste indicazioni nella maggioranza dei casi non ci sono pervenute; ma è indubbio che Bach le dava senza abbassare la musica e la pratica della tastiera a livello di semplice mestiere. «Raggiungere e superare»²² Bach! Non è questo forse un compito degno per la pedagogia musicale sovietica? *

Per tornare alla questione di acquisire la sicurezza, dirò che l'antico principio *langsam und stark* **, in senso tecnico, non solo non ha perso il suo significato; anzi, forse ne ha anche acquistato uno nuovo, dal momento che questi esercizi "di forza" sono richiesti con insistenza dalle crescenti necessità dei compositori, e quindi degli esecutori, tese alla potenza del suono pianistico: ricorderemo il *Concerto n. 3* di Rachmaninov, la seconda *Sonata* di Szymanowski, le *Variazioni* di Reger su un tema di Bach, e così via, *ad infinitum*. Ma non bisogna dimenticare, però, come fanno alcuni giovani pianisti, che il principio «lentamente e con forza» o, se è possibile, «veloce e forte», è solo *uno dei molti* principi sicuri del lavoro tecnico. Quando un simile principio diventa monopolizzante e dominante, il pianista e il suo modo di suonare si fanno inevitabilmente ottusi e stupidi. Ma che esso sia indispensabile lo dimostrano i fatti, e fatti chiari. Emil Gilels, nell'infanzia e nella giovinezza, ha studiato molto, tecnicamente, secondo questo metodo. I risultati, come è noto a tutti, sono brillanti:

* Se non temessi di ampliare troppo questo capitolo, esprimerei alcune considerazioni sul perché la pedagogia di tipo bachiano è rimasta ancorata al passato, sebbene non abbia perso la sua capacità vitale. Indicherò solo due ragioni: lo sviluppo gigantesco della musica e della letteratura pianistica e l'enorme differenziazione al loro interno, analoga alla differenziazione nella scienza. Kant all'Università di Königsberg insegnava tutte le scienze esistenti a quel tempo. Bach, in un certo senso, dissodava il terreno.

** In tedesco nel testo: «Lentamente e con forza» (N.d.T.).

stento a trovare un altro pianista nel cui suono ci sia tanto "metallo" nobile come l'oro zecchino, di quel "metallo" che sentiamo nella voce dei più grandi cantanti: Caruso, Gigli, Šaljapin. Ho osservato che tutti i grandi virtuosi, proprio i virtuosi per grandi sale e per migliaia di ascoltatori a un certo punto della giovinezza amano moltissimo anche pestare: questo, come dire?, è un passaggio obbligato per ogni futuro grande virtuoso. Pestava anche Richter all'inizio della sua attività concertistica, e Vladimir Horowitz, all'età di diciassette, diciotto anni, pestava così scandalosamente che non si poteva quasi stare ad ascoltarlo nella stanza dove suonava *. Gilels, è vero, non ha mai pestato, ma a quell'età amava suonare molto forte e velocemente, e solo dietro qualità di primo piano veramente suggestive, si delineavano i tratti non ancora completamente chiari del futuro meraviglioso artista e pianista virtuoso che oggi conosciamo. Mi sembra di non aver osservato a caso che il compito più difficile, da un certo punto di vista puramente pianistico, è di suonare molto a lungo forte e veloce. Un vero e istintivo virtuoso in giovinezza "si butta" spontaneamente su questa difficoltà e la supera con successo. A questo scopo sono necessari coraggio, ostinazione, temperamento, passionalità, energia, inventiva, spirto pronto, che formano proprio il talento e i suoi elementi essenziali. Ecco perché sentiamo così spesso in giovani virtuosi, che diventeranno grandi pianisti, esagerazioni nei tempi e nella potenza.

Certo, di questo vizio soffrono anche giovani ai quali non si presenta un futuro tanto brillante. Ma si impantanano spesso a questa fase, mentre i grandi talenti la superano velocemente. Di questi ultimi si può dire con le parole di Puškin: «Ma la giovinezza ci consiglia ingannevolmente e ci rallegrano sogni rumorosi»²³.

* Sono quasi sicuro che in gioventù anche Liszt peccasse di questo difetto: pensate al giudizio di Glinka su di lui.

Dunque «suonare in modo concentrato, con sicurezza, con forza, con profondità e con precisione» è un consiglio giusto. Durante un simile lavoro è necessario osservare le seguenti regole: stare attenti che il braccio, tutto il braccio, dal polso alla giuntura omerale, sia assolutamente libero, che non «si raffreddi», che non si contragga, che non «si indurisca», che non perda la sua potenziale (!) elasticità, mantenendo una totale tranquillità e compiendo solo i movimenti strettamente *indispensabili*; *le stricte nécessaires*, cioè realizzare completamente il principio dell'economia, è uno dei principi più importanti in qualsiasi lavoro, e in particolare in quello psicofisico. Inoltre: ricorrere alla pressione solo quando il semplice peso della massa inerte non basta più per ottenere un suono della forza desiderata; capita che quanto maggiore è H, cioè l'altezza dalla quale si prende un dato suono o un dato tasto, tanto meno è necessaria la pressione, fino ad essere ridotta a zero; al contrario tanto minore è H, tanto più sarà necessaria la «pressione», cioè F, per ottenere un suono forte. Il minimo di H è facile da stabilirsi: corrisponde all'«immersione» del tasto dal livello della tastiera, quando il martelletto riposa sul supporto, fino alla posizione in cui il tasto si abbassa sul fondo e il martelletto è sollevato; per ricavare questo suono il dito già sfiora la superficie del tasto prima di premerlo.

E anche facile fissare con precisione il minimo V (la velocità della pressione) sul tasto per ottenere il suono embrionale, vale a dire la prima nascita del suono. Già ne ho parlato nel capitolo dedicato al suono, ma per sistematicità devo tornare su questo punto importante. L'esperienza più semplice, accessibile anche a chi non è musicista né pianista, dimostra che se ci si «immerge» troppo lentamente nel tasto, come se il tasto non fosse il primo anello di un sistema di leve, ma una qualsiasi massa elastica simile a pasta cruda o a cera morbida, il suono non si ottiene, giacché il martelletto non riceve un «impulso» sufficiente, cioè una spinta, anche se si alza, ma non colpisce la corda, e la

corda rimane in pace e in silenzio. Abbassate il tasto solo appena più velocemente, e otterrete quel suono *embrionale*, al quale io attribuisco tanto significato, e col quale provate esattamente quale sia il minimo di velocità indispensabile per ricavarlo. Aumentando gradualmente H, arriverete inequivocabilmente al limite in cui il suono che si va rafforzando a poco a poco si trasformerà nel suo opposto, in un colpo. Adesso provate, lasciando invariato M, a diminuire V, lasciandovi guidare, naturalmente, dall'orecchio, e otterrete quasi vicino al «colpo», un eccellente suono «metallico». Ecco l'estremo superiore di F. In tal modo, lasciandovi guidare sempre dall'orecchio, voi potrete fissare gli estremi di F, fissare in ogni caso il suo minimo o massimo indispensabile, e, sperimentandolo oltre, vi convincerete che H e F sono *intercambiabili*. Per esempio, potete ottenere quasi la stessa potenza di suono, con una sola piccola, ma importante differenza nel timbro con H al minimo e F molto grande: semplicemente tenendo la mano quasi sui tasti prendete con un veloce *strappo* una nota o un accordo. Oppure, una grande H e una piccola F: la mano cade sulla tastiera da una grande altezza, ma a una velocità molto minore.

Per la terza volta mi vedo davanti un oppositore immaginario, che, ormai irritato, mi chiede: a cosa serve tutto questo abracadabra pseudoscientifico mescolato all'algebra? Siccome l'oppositore per ora è solo immaginario, cioè creato da me stesso, non avrò paura di essere scortese e interromperò semplicemente quest'inutile discussione.

3. *L'apparato motorio.*

Proprio qui, in relazione alle questioni della forza, della solidità, della sicurezza, e così via, bisogna dire qualcosa della mano e delle dita, che sono creature vive, che

eseguono la volontà del pianista, e che creano direttamente il suono pianistico.

Tutti parliamo sempre di quanto sia indispensabile al pianista la cosiddetta «forza delle dita». Su questo concetto bisogna un po' intendersi, per non incorrere in possibili errori.

Spesso chiamiamo erroneamente «forza delle dita» ciò che in effetti è soltanto la *saldezza* delle dita e della mano, capaci di sopportare qualsiasi *carico*. Un anatomo-fisiologo vi dirà che *la forza del dito* (nel vero e proprio senso della parola) è incredibilmente piccola in confronto alla forza che un pianista in caso di necessità è capace di sviluppare sul pianoforte. Non è questo il luogo adatto per fermarsi su questo complesso processo anatomico e fisiologico, anche se presenta un interesse specifico. Quando è necessario parlare di un processo motorio, io personalmente mi servo soprattutto di metafore, similitudini, paragoni, in genere di tutta una «simbologia», che aiuta straordinariamente l'allievo non solo a capacitarsi dei suoi errori e difetti, ma anche a correggerli.

Consiglio di considerare le dita non solo «meccanismi» che agiscono indipendentemente. Devono esserlo in particolare nei casi di *jeu perlé p*, NON LEGATO, e così via, ovunque sia necessaria la precisione, la chiarezza, l'uniformità, l'omogeneità con una *piccola forza del suono*, e anche in tutti i casi in cui in una melodia sia necessario un suono particolarmente cantante e in cui la mano in seguito a un LEGATO rigoroso sia unita alla tastiera senza abbandonarla neanche per un secondo: in altre parole quando è necessario il massimo slancio del dito, certo, con la cooperazione di tutta la mano, visto che H, raggiungibile con il sollevamento di tutto il braccio sulla tastiera, qui è impedita da un LEGATO rigoroso. *Tutto questo* è molto altro ancora (non annoterò tutto, qualsiasi persona può occuparsene, se lo desidera, nel tempo libero) sono il regno del dito «in quanto tale», cioè del dito attivo soprattutto dal *metacarpo* o

dal *carpo* fino alla sua estremità, cioè fino al polpastrello sul tasto. Il peso di tutto il braccio, e dell'avambraccio, naturalmente, sarà regolato dalle esigenze della dinamica, da un minimo a un massimo, quando bisogna eseguire una melodia *f*, "a piena voce" *.

Ma le dita hanno anche funzioni completamente diverse. A volte è necessaria una grandissima forza del suono, e per ottenerla è indispensabile uno sforzo massimo. Come ho già detto, a volte vi partecipa tutto il corpo, fino all'appoggio sulla sedia; pianisti molto impetuosi, ad esempio Artur Rubinstein, vanno ancora oltre: si sollevano sulla sedia, trasformando il «punto d'appoggio» in una particolare «fonte di forza». Dunque, se serve una grande, enorme forza sonora, le dita si trasformano da unità agenti autonomamente in forti puntelli, che sostengono qualunque peso, in sottili colonne, o piuttosto archi, sotto la volta della mano; questa volta *in linea di principio* si può caricare con la pesantezza di tutto il nostro corpo **; le colonne-dita devono essere capaci di portare e di sostenere tutto questo enorme peso! Ecco qual è la destinazione principale delle dita! Certo, sarebbe più giusto chiamarle *archi*, ma sia pure per bellezza mi va di chiamarle colonne.

Ancora oggi, purtroppo, si incontrano pianisti, specialmente donne, che ignorano la nozione di peso, di pressione, di slancio e suonano in tutti i casi della vita preferibilmente soltanto con i ditini. Perdonate la volgarità, ma mi ricordano i castrati che cantano soltanto con voci bian-

* In simili casi molti pianisti (Rachmaninov!) fanno oscillare il braccio, l'avambraccio e il gomito non solo per sentire una totale libertà, ma anche per ottenere la massima distensione della mano e del dito nel LEGATO rigoroso. Arthur Schnabel in certi casi ricorre addirittura al VIBRATO della mano, come se il pianoforte fosse uno strumento ad arco. Ritengo inutile questo procedimento, visto che il vibrato della mano dopo aver preso la nota, come si sa, non ha alcun influsso sul suono.

** Un pianista dovrebbe essere in grado di eseguire il seguente esercizio ginnastico: appoggiarsi con tutte e dieci le dita al pavimento e sollevare tutto il suo corpo in alto verticalmente. Ecco il peso pieno che devono sostenere le dita in qualità di puntelli, di colonne, di archi che sostengono la volta.

che. Quando mi capitava di stare e in particolare di suonare insieme a questa gente, senza volere ripensavo alla quar-tina di Heine:

Doch die Kastraten klagten,
Als ich die Stimm'erhob,
Sie klagten und sie sagten,
Ich sänge viel zu grob *.

Bisogna parlare ancora un po' delle dita e della mano. La nostra mano ha una costituzione ideale per essere adoperata al pianoforte: propriamente parlando è addirittura stupido ragionarci su.

Tutti sanno che cosa sia una mano e che cosa essa si-gnifichi per l'uomo; ne scrivo soltanto perché alcuni musicisti non riescono in alcun modo ad accordarsi con la mano e perciò non ne conoscono assolutamente il valore. Io mi appresto a cantare più di un madrigale alla mano e alle dita.

La richiesta più legittima che si possa fare a un pianista è l'uniformità del suono. Un buon pianista deve essere capace di eseguire in modo uniforme qualunque cosa, dagli elementi più semplici della tecnica, come le scale, gli arpeggi, i passaggi in terze e in genere le note doppie e le ottave, fino agli accordi più complessi. Un tempo si nutriva la falsa convinzione che, se è necessario suonare in modo uniforme, anche le dita devono essere uniformi. Come farlo, quando le dita per natura sono diverse fra loro, resta un mistero. Ma se la questione viene posta in questo modo: ogni dito deve essere capace di produrre un suono di qualsiasi potenza, tutto diventa chiaro, visto che da questo assioma ne consegue che tutte le dita sapranno produrre suoni di pari potenza.

Il lettore, magari, si meraviglierà del fatto che io

* In tedesco nel testo: «Ma i castrati protestavano / quando io levavo la voce / protestavano e dicevano / che io cantavo troppo rozzamente».

esponga in modo così "ingombrante" un fenomeno tanto semplice e comprensibile. Il fatto è che fin dall'infanzia e dalla giovinezza sentivo dire nell'ambiente degli insegnanti e degli allievi che sfortunatamente il primo dito si trova in una posizione così straordinaria e così "forte" mentre, per esempio, il quarto dito è così debole e infelice, stretto fra il terzo e il quinto, i quali a loro volta si trovano anch'essi in una posizione svantaggiosa; al secondo dito già va meglio, e sarebbe splendido se tutte le dita fossero uguali per natura e collocate in uguali posizioni. Quanto sarebbe facile allora suonare bene!

Non vale la pena dimostrare quanto fossero sciocchi questi pii desideri. Sarebbe proprio bella una simile parità delle dita per il pianista!

La nostra fortuna consiste proprio nel possedere cinque dita diverse, e neanche cinque, ma in realtà tutte e dieci diverse, visto che la collocazione a specchio delle mani sulla tastiera, simile all'esecuzione contemporanea del tema e del suo rivolto in una fuga, dà dieci splendide posizioni individuali differenti l'una dall'altra. Immaginate se avessimo due mani destre e due mani sinistre; quanto peggiore sarebbe la nostra posizione! Un pianista esperto apprezza soprattutto che ognuna delle sue dita possieda una determinata individualità, che ognuna abbia proprie funzioni, preferenziali rispetto alle altre, ma che ognuna, nello stesso tempo, possa in caso di necessità sostituire le proprie sorellastre. La mano ben organizzata di un buon pianista è un collettivo ideale: uno per tutti e tutti per uno, ognuno è un individuo, tutti insieme formano una collettività compatta, un unico organismo!

Non voglio fare anticipazioni, visto che mi accingo a parlare un po' della diteggiatura in rapporto alle caratteristiche delle dita nella seconda parte di questo capitolo. Riparerò qui, a titolo di esempio, due diteggiature che esprimono chiaramente una «polarità», cioè un'opposizione delle dita e della loro azione:



Questa diteggiatura è raccomandata da Bülow nella sua edizione delle composizioni di Beethoven ed è definita chopiniana.

In effetti, davanti a questa figurazione con la diteggiatura 5,4,5,4,3, e così via, si pensa ai passaggi chopiniani con l'uso delle dita superiori (3,4,5), soprattutto nel secondo *Studio in la minore op. 10* e in centinaia di altri casi. Certo, è pienamente possibile e ragionevole qui anche una diteggiatura antecedente allo stile di Chopin tanto più che abbiamo a che fare con Beethoven:



Ma sarà chiaro a tutti che suonare questo passaggio con la diteggiatura chopiniana è comodo, naturale e bello.

Ed ecco un secondo esempio di polarità dal settimo *Etude-Tableau op. 39* di Rachmaninov (con la diteggiatura dello stesso Rachmaninov):



Nel caso dell'es. 32, il passaggio richiede l'uso delle dita "sottili" (o, come si chiamavano un tempo, delle dita "deboli"); nel caso dell'es. 34 lo staccato frammentato e vigoroso richiede possibilmente l'uso frequente del "pesan-

te” pollice che in questo caso specifico è veramente pesante. Ancora più dimostrativa in questo senso è la fine dell'*Etude-Tableau n. 8 in re minore*, un tipico solo del pollice della mano sinistra. Occorrerà tornare ancora una volta su questo lampante esempio.

Questi due semplici esempi dimostrano chiaramente che ogni dito rappresenta un’individualità e che ha un determinato carattere. Spesso, durante le lezioni, chiamo il pollice della mano sinistra il “violoncellista” o il “cornista”, visto che nella “partitura” pianistica esso esegue la parte che nell’organico orchestrale eseguono il corno e il violoncello.

Tutto quello che mi resta ancora da dire sul carattere delle dita è strettamente legato ai principi della diteggiatura che mi appresto a esporre nell’aggiunta a questo capitolo.

Di proposito qui non parlo molto dell'avambraccio, del braccio, dal polso al gomito e dal gomito fino alla spalla, e così via, ancor meno dei muscoli estensori e flessori, che sono come supporti ortopedici e che odio fortemente: non odio tanto loro quanto i libri metodologici nei quali si scrive tanto di loro e che sono di così scarsa utilità per gli insegnanti e per gli studenti. Ho già detto sopra che il momento *decisivo*, quando si suona il pianoforte, sta nel tocco del polpastrello sui tasti, nella realtà del suono, per dirla in termini semplici, e nella musica che se ne ottiene. Dirò apertamente che se sono capace di ottenere quanto ho pensato, se riesco a incarnare la mia idea nell'esecuzione, mi sarà proprio indifferente come si comporta in questo frangente il gomito, cosa fanno i miei amici estensori e flessori e se al mio lavoro partecipa o meno il pancreas. Questa mia non è l'ottusità del «maiale sotto la quercia secolare», degna di Krylov²⁴, vale a dire che è dimostrato che le cognizioni dovute allo studio della estensione e della flessione non giovano assolutamente all'arte di suonare il pianoforte e, fondamentalmente, esistono quasi sempre là dove

non ci sono le vere cognizioni di cui si parla in questo libro e che realmente aiutano a perfezionare l'esecuzione al pianoforte. Non lo pensate anche voi? Se non credete alle mie parole, forse crederete ai fatti, cioè ai miei allievi.

Io penso che i ragionamenti legati ai concetti presi dalla fisica e dalla meccanica aiutino una persona ragionevole a capire il ruolo e la destinazione dell'avambraccio, della curva del gomito, e così via, per dirla in breve di tutto il corpo. La disposizione precisa da impartire è di suonare in modo corretto, cioè di suonare bene il pianoforte.

4. *La naturalezza.*

Comincerò dall'inizio. Quando ancora mi occupavo di allievi poco o addirittura assolutamente non dotati, mi accorsi subito che il loro difetto generale, dal punto di vista motorio, consisteva in una terribile legnosità, in una mancanza totale di naturalezza. A un allievo del genere bastava sedersi al pianoforte perché diventasse di legno, di pietra, e le sue giunture smettessero di agire: un bambino normale, capace di camminare con disinvoltura, di correre, saltare, giocare a palla, ballare, e così via, diventava a un tratto un perfetto ebete. Le ragioni sono chiare: l'insufficienza rispetto al compito, il terrore di fronte allo strumento, l'assenza totale di musicalità obbligavano a odiare segretamente, e a volte esplicitamente, le lezioni di musica, le note, i tasti, tutto... Ero ancora molto giovane e inesperto quando mi consacravo a queste vittime di una forzata educazione musicale, e Dio sa se sono stato loro di molta o poca utilità; in compenso mi hanno causato terribili sofferenze. Allora non sapevo ancora, come invece seppi in seguito, che «bisogna scavare il tunnel dalle due estremità», e per ottenere almeno una certa agilità proponevo questi esercizi: con il polso sollevato e con la mano che pende liberamente prendere col dito una nota sul pianoforte dall'alto, lasciar

abbassare gradualmente il polso quanto più possibile in basso, con un movimento tranquillo e misurato, e poi sollevarlo nuovamente fino a una tale altezza dalla tastiera che il dito, naturalmente, non possa più trattenere il tasto e che, con un movimento tranquillo e sinuoso, «si porti» in alto insieme con il polso e con la mano. E così molte volte con tutte le dita. Il procedimento di per se stesso non è affatto cattivo e, certamente, col tempo conferisce agilità, il guaio sta solo nel fatto che questo esercizio è *puramente* tecnico, mentre ai metodi e ai mezzi che sviluppano le qualità *cerebrali* dell'allievo io non rivolgevo sufficiente attenzione. Certo, davo una qualche educazione musicale, visto che facevo studiare composizioni facili e tentavo, con grande fatica, di ottenere una decente esecuzione musicale. Ma penso che durante queste lezioni avessero più influenza sull'allievo, magari, le mie grida, causate dalle sofferenze di un insegnamento ancora in gestazione. Insomma allora ero un *consapevole* insegnante di pianoforte e solo un *inconsapevole* insegnante di musica *.

Ma di questo ho già detto abbastanza. Ho ricordato il mio errore solo perché alcuni insegnanti poco qualificati commettono tuttora lo stesso errore.

In seguito, anche al Conservatorio di Mosca, di tanto in tanto e tutt'oggi, ad allievi incapaci di padroneggiare completamente il proprio corpo, cioè privi di naturalezza, propongo i seguenti esercizi motori, senza il pianoforte: stare in piedi e lasciar cadere lungo il corpo un braccio completamente "senza vita", come un peso morto; poi con l'altra mano lo si prende per la punta delle dita, lo si solleva gradualmente quanto più in alto possibile e, raggiunto il punto più alto, lo si lascia all'improvviso, perché esso cada completamente «come corpo morto cade».

* Ancora più precisamente: io insegnavo la naturalezza nel movimento fisico, ma non insegnavo la naturalezza psichica, musicale. Tanto per l'allievo quanto per me, maestro inesperto, si trattava di un compito inadeguato alle forze.

Pensate che inizialmente questo semplicissimo esercizio a molti allievi impacciati e "spaventati" non riusciva. Non riuscivano a escludere *completamente* il lavoro dei muscoli del braccio che doveva rappresentare il «corpo morto»; esso si abbassava per metà, ma non cadeva, probabilmente perché l'altra mano nel frattempo era molto attiva e "contagiava" la prima.

Ho ancora una serie di esercizi di questo genere, ma non li riporterò, visto che in parte essi coincidono con gli esercizi raccomandati in un corso di ginnastica ritmica, e perciò rimando gli interessati a qualche insegnante di questa utile disciplina oppure a un insegnante del metodo Dalcroze²⁵: essi possono spiegare e mostrare molto più di me, mentre io mi annoio molto a parlarne.

Un pianista ha bisogno quanto una ballerina di dominare realmente il proprio corpo, di conoscere «il minimo e il massimo» di un'attività, dallo zero di tensione, cioè quiete morta, al massimo della tensione, simile a ciò che nelle macchine viene chiamato il massimo della potenza progettata, e non deve solo conoscere, ma anche saper sfruttare queste capacità, mentre suona. A questo scopo il pianista virtuoso deve allenarsi esattamente quanto un buon cavallo da corsa vincitore di premi. Ripeto apposta queste note verità e prometto di ripeterle ancora.

A volte provo, come ho già detto, ad aiutare chi suona a capire e a sentire che cosa sia la naturalezza con ogni possibile metafora, immagine e similitudine. Paragono tutto il braccio, dalla spalla alle terminazioni delle dita, a un ponte sospeso, un'estremità del quale sia attaccata alla giuntura omerale, e l'altra al dito sulla tastiera. Il "ponte" è leggero e elastico, i suoi sostegni invece sono forti e saldi. Appena la mano col dito si solleva dalla tastiera, l'immagine del "ponte" già non vale più; in quel caso è meglio immaginarsi una "gru". A volte impongo di far oscillare questo "ponte" in tutte le direzioni, a destra, a sinistra, in alto e in basso e di farlo ruotare in maniera che il dito non

lasci il tasto comunque sia, neppure per un secondo. Chi esegue questo semplice esperimento si convince praticamente di quanto grandi possano essere l'elasticità, la scioltezza e la naturalezza nel movimento di tutto il braccio, dalla spalla al dito, conservando piena sicurezza, precisione e fermezza nell'estremità del dito sul tasto, per cui bisogna capire che non sono assolutamente necessarie molta pressione né molta «forza», ma che il peso serve a trattenere il tasto sul «fondo» della tastiera. Questo esercizio è indubbiamente utile, e non tanto, certo, in senso tecnico, cioè motorio, quanto in senso puramente conoscitivo. Esso serve inoltre a confutare l'«insegnamento» di alcuni vecchi metodologi, secondo il quale la posizione ideale della mano sulla tastiera è considerata la posizione in cui è possibile tracciare una linea retta dall'estremità del mignolo fino al gomito e oltre. Malsana metafisica! Ci si può convincere personalmente di quanto sia insensata la «metafisica» quando la si adotta in qualsiasi azione pratica. Io affermo: la migliore posizione del braccio sul pianoforte è quella che si può cambiare più facilmente e più velocemente. Una delle singole posizioni sarà quella in cui dal dito mignolo alla curva del gomito si può tracciare una retta, ecco tutto. Perché dunque questa posizione «ideale»?

E in generale... pensate di meno a tutte le posizioni, e più alla musica, il resto «si aggiusterà», come diceva il cameriere Matvej in *Anna Karenina*. Tocca a noi, vecchi insegnanti, che ne abbiamo viste di tutti i colori (si legga: allievi) pensare alle “posizioni”, e talvolta anche risolverle.

E ancora, di nuovo, viene voglia di ricordare: «*La souplesse avant tout*». Da tutto quello che ho esposto nel capitolo sul suono, il lettore può ricavare quale significato io attribuisca al LEGATO, cioè al suono legato: al LEGATO acustico e fisico, o meglio al metodo di lasciare un suono soltanto *dopo* aver preso la nota, cioè il tasto successivo e non un attimo prima.

Come è noto, Busoni rifiuta questo modo di suonare,

sostenendo che il LEGATO al pianoforte è solo immaginario, dato che il suono dello strumento è breve. Il LEGATO è impensabile senza elasticità, questo è chiaro a chiunque. Ma che cos'è dunque l'elasticità e come acquisirla? Per certi esercizi, come i trilli, le cinque dita e tutte le loro combinazioni *senza spostare* la mano, in una sola posizione, per adoperare il gergo dei violinisti, il problema dell'agilità quasi non sorge affatto: le dita devono «lavorare bene», la mano deve conservarsi totalmente tranquilla e sciolta, ecco tutto. Ma il problema dell'agilità è evidente non appena le figurazioni esigono il passaggio del pollice sotto la mano o della mano sopra il pollice, cioè non appena porteremo e sposteremo la mano in alto e in basso, o se si vuole a destra e a sinistra sulla tastiera.

Non si può essere elastici, durante l'esecuzione, senza la partecipazione dell'avambraccio e della spalla; di solito più del primo che della seconda. Questo già si vede in una semplice scala. Ho conosciuto insegnanti che obbligavano l'allievo, durante l'esecuzione di una scala con la mano destra dall'alto in basso, cioè da destra a sinistra, a tenere assolutamente la mano sempre inclinata dal mignolo all'indice e al pollice. Era considerata una posizione "bella" e comoda. In realtà non se ne può immaginare una meno pratica, e la si può adottare soltanto come eccezione alla regola.

Consiglio, a chi lo desidera, di eseguire le scale in questo modo e poi nel modo giusto, esattamente opposto: vale a dire, tenere la mano inclinata dall'indice verso il mignolo, quando ci si avvicina al pollice passando dal quarto al terzo al secondo dito; invece, dopo il passaggio successivo dal terzo al secondo dito e al pollice, descrivere con la mano stessa sopra al pollice, come sopra un asse, un piccolo arco o anello. In questo momento, certo, la mano si inclina per un attimo dal mignolo verso l'indice (o, meglio, si inclina la linea del metacarpo o degli ossicini «da cui crescono le dita»); ma, l'attimo dopo, la mano si raddrizza,

per riprendere poi la posizione iniziale, inclinata dal secondo verso il quinto dito *.

Se si esegue in questo modo una scala forte e veloce, si otterrà una linea ondulata assolutamente chiara. Tale "onda" sarà particolarmente ampia nella scala sui soli tasti bianchi (il lettore stesso saprà immaginare perché) **.

È chiaro a cosa portano i miei ragionamenti: far passare la mano sopra il pollice è più vitale e naturale che passare con il pollice sotto la mano. Dopo essersi concentrati sull'elemento fondamentale di questo cambiamento otterremo l'esercizio che raccomando molto:

Es. 35



Eseguire da un tempo lento fino a un tempo quanto più veloce possibile. Per gli arpeggi, nello stesso modo:

Es. 36



All'inizio è meglio eseguire le crome sui tasti neri, in seguito anche sui tasti bianchi.

A questo movimento partecipa l'avambraccio; si ottiene l'"onda" grazie al lavoro naturale del nostro straordinario osso radiale e dei relativi muscoli. Nell'altro caso, inve-

* Come è difficile descrivere questo semplice processo e come è facile mostrarlo al pianoforte, con poche parole di spiegazione!

** Quanto più ampia è l'"onda", tanto più forte è il suono: è necessario un maggiore slancio.

ce, con l'inclinazione *invariata* della mano dal mignolo verso l'indice, l'avambraccio diventa artificialmente immobile, quasi «si atrofizza».

Nei pianisti maturi e sperimentati tutti questi movimenti, cioè le "onde" e gli "anelli", sono appena afferrabili per un occhio inesperto, ma *ci sono*, esistono e conservano tutta la loro forza grazie a un lavoro correttamente ben organizzato.

Dunque, ecco uno dei più semplici esempi di elasticità, sorella della naturalezza. È più facile mostrare in che cosa consiste il meccanismo dell'elasticità negli esempi di passaggi in posizione lata dove l'avambraccio, la giuntura del gomito e la spalla partecipano inevitabilmente al movimento della mano da nota a nota, da tasto a tasto.

Sono passaggi di tipo chopiniano; in Chopin ce ne sono a migliaia, per esempio:

Es. 37



Sono evidentemente diversi dagli arpeggi di Bach o di Beethoven:

Es. 38

J.S. Bach, *Preludio in sol maggiore*



Beethoven, *Sonata op. 57*, III movimento



Se si riprende al rallentatore l'esecuzione a tempo da parte di un pianista esperto, di un passaggio come quello

dell'es. 40, risulterà che l'avambraccio compie un movimento costante, uniforme, che il polso ruota per quanto necessario, e grazie a ciò le dita prendono i loro tasti trovandosi sempre in posizione vantaggiosa e comoda.

Descrivo particolari noti a tutti per trarre una conclusione metodologica importante: l'attenzione di chi suona, mentre studia e in particolare nei casi tecnicamente difficili, deve essere orientata a far sì che le dita, «produttrici del suono», si trovino sempre nella posizione più vantaggiosa, naturale, «produttivamente utile» (amo quest'espressione prosaica). In questa posizione si impegnano tutte le "retrovie", a cominciare dal braccio e dal polso che stanno proprio sulla "linea del fronte" per finire, come ho detto più di una volta, con la schiena e con l'appoggio sulla sedia. Ma soprattutto si impegna l'intelligenza o, meglio, la ragione *.

Per quanto possa sembrare strano, a volte gli allievi confondono il concetto di «posizione vantaggiosa» e di «comodità» con il concetto di «condizione d'inerzia». Non si tratta solo di cose completamente differenti, ma anche opposte! La sola attenzione necessaria a mantenere la comodità, ad organizzare l'esecuzione a quel «modo razionale di suonare» di cui io parlo sempre, già esclude l'inerzia spirituale e quella fisica; tanto meno l'inerzia è possibile quando si studiano passaggi tecnicamente difficili, per esempio salti estremamente veloci (le sonate quinta e ottava di Skrjabin, il secondo o il settimo degli *Studi di esecuzione trascendentale* di Liszt, e così via). Per concetto di «posizione vantaggiosa» io intendo un concetto dialettico, che include come caso specifico l'idea di «tensione estrema».

* Bisogna rammentare anche questo: a un allievo giovane, molto scaltro nella vita pratica, che sapeva sempre «raggiungere il suo scopo», ma che al pianoforte era rozzo e goffo, chiedevo spesso: «Perché te la sai sbrigare tanto bene nella vita, e tanto male al pianoforte?». A questo seguivano, naturalmente, i consigli. E poi riguardo alla "vita", lui mi dava consigli... che io non seguivo.

È stato straordinariamente educativo per me, in gioventù, ascoltare e osservare il modo di suonare del mio maestro Godowsky, stando in casa sua vicino al pianoforte. Amava eseguire in casa le proprie trascrizioni molto difficili degli studi di Chopin, dei valzer di Strauss, e così via, che eseguiva di rado in pubblico. Era entusiasmante guardare queste non grandi mani (lui stesso era piccolo) che sembravano tagliate nel marmo, sorprendentemente belle, come capita che siano belli un buon cavallo da corsa o il corpo di uno splendido atleta, e osservare con quale semplicità, leggerezza, agilità, logica, e direi "saggezza" quelle mani eseguissero iperacrobazie. L'impressione fondamentale era: tutto è terribilmente semplice, naturale, *bello e non costa alcuna fatica*. Ma, passando con lo sguardo dalle mani al suo viso, apparivano una concentrazione incredibile e una grande tensione; negli occhi con le palpebre abbassate, nel disegno delle sopracciglia, nella forma della fronte affioravano l'espressione di un'idea, un'enorme concentrazione e nient'altro! A questo punto ci si rendeva conto di quanto costassero care l'apparente leggerezza e la semplicità, e quale enorme energia spirituale fosse necessaria. Ecco da dove nasce la vera tecnica!

Confesso che la musica di Godowsky mi incuteva rispetto e procurava lo stesso piacere ai miei orecchi e ai miei occhi.

Non è possibile che le dita assumano, in ogni momento, la posizione più conveniente, senza elasticità; ma occorre anche saper *prevedere*. Gli insegnanti sanno che i difetti degli studenti dipendono spesso dalla incapacità di guardare in avanti, di *prevedere*, cosicché gli avvenimenti li colgono «alla sprovvista»; quando l'errore è stato già commesso, il maestro deve spiegare allo studente che «del senno di poi son piene le fosse», e deve insegnargli a superare questa lacuna. Chi di noi non ha avuto a che fare con studenti che nel corso dell'esecuzione, incessantemente – quasi «metodicamente» – sbagliano e si correggono, poi di

nuovo sbagliano e di nuovo si correggono! Io di solito dico: ricordate, l'errore non commesso è oro, quello commesso e corretto è rame, quello fatto e non corretto è... Indovinatevi voi stessi. Certo, dò loro consigli anche più seri, che tendono fondamentalmente ad alleggerire, a suddividere il lavoro.

Ecco un semplice esempio di esercizio della «prevegenza». Eseguire la scala in questo modo:

Es. 39



Lo scopo dell'esercizio è chiaro: poiché la difficoltà fondamentale di una scala è il movimento del pollice che, quando si è inesperti, ama pestare e rompere l'uniformità, si consiglia di appoggiare il pollice leggermente al suo posto, cioè sul tasto, con anticipo come se si trattasse di un'acciaccatura. Il pollice deve prepararsi per tempo a occupare il suo posto immediatamente futuro. In sostanza anche questo esercizio ha carattere più conoscitivo che motorio.

Fino a quando nello studente si riscontrano «strappi» in luogo della necessaria fluidità, spigolosità in luogo dell'elasticità, amo tormentarlo con esercizi nello stile di una ripresa al rallentatore. «Oggetto» eccellente per simili esperimenti è il *Preludio n. 3 in sol maggiore op. 28* di Chopin. Naturalmente si possono trovare moltissimi altri esempi.

Es. 40

Vivace

peggio

Molti studenti trovano difficile eseguire in modo veloce e regolare questa complessa figurazione. In questo caso obbligo lo studente a suonare questa figurazione molto lentamente, come dire, passo a passo, cercando in tutti i modi che gli spostamenti indispensabili della mano, del polso e dell'avambraccio siano effettuati con assoluta fluidità, con gradualità, senza esitazioni, senza scosse; scopo fondamentale è quello di preparare con "preveggenza", cioè con un calcolo preciso («con un'intenzione precedentemente ponderata») la posizione di ogni dito sul tasto successivo. Il punto «critico» di questa figurazione è:

Es. 41



Un pianista «imprevedente» dopo le note:

Es. 42



lascia il polso della mano leggermente inarcato a sinistra (all'esterno), poiché tale era la posizione assunta in precedenza; con uno strappo improvviso (eccolo, il «senno di poi»!) cambierà la posizione per spostare il pollice, che era stato appena impiegato per suonare il sol, sul mi che deve suonare: il risultato sarà un'irregolarità, un'angolosità, al posto di un arco; si descriverà uno zigzag, un angolo acuto al posto di una curva. Il pianista «previdente» piegherà gradualmente a destra (all'interno) la mano e il polso mentre suona le note:

Es. 42*



Preparerà con anticipo il pollice raggiungendo il ne-

cessario allargamento sull'intervallo di sesta dall'anulare al pollice, così il pollice prenderà il mi in modo tranquillo, elastico e fluido. Ribadisco la necessità di esercitarsi a lungo adottando il metodo descritto più conoscitivo che meccanico; in questo modo è facile osservare che ci si concentra soprattutto sull'esercizio e sui movimenti della mano, del polso e dell'avambraccio *, in breve, ci si concentra sulle "retrovie" vicine alla "linea del fuoco" (alla "linea del fronte"). Le dita, suonando in questo modo, si comportano molto tranquillamente, «si adagiano» sui tasti senza attività superflua.

Il metodo indicato è *uno* dei due principali per entrare in possesso della *tecnica del LEGATO* nei passaggi. L'altro metodo, altrettanto importante ma opposto, consiste nel suonare la stessa figurazione dal preludio di Chopin in sol maggiore, mantenendo quanto più possibile tranquilli le mani, i polsi e gli avambracci, riducendone al minimo i movimenti, cioè tentando, nei limiti del possibile, di far lavorare soltanto *le dita*, che in questo caso devono esplicare il massimo di efficienza, di «vivacità» e di energia. La sintesi di questi due metodi contrastanti garantisce il risultato. Insomma, suonando abbastanza a lungo questo preludio (di nuovo: la ripetizione è madre dell'apprendere), con questi due procedimenti «in linea di principio» differenti e portando la velocità al tempo realmente richiesto da Chopin e dal senso della composizione, noterete voi stessi che «verrà fuori» una via di mezzo, che è sintesi di due principi antagonistici e unità di opposti. È proprio questa la soluzione del problema.

Mi sono soffermato così a lungo su questo argomento e ho analizzato così «minuziosamente», secondo alcuni, tutte le fasi del lavoro su un determinato problema tecnico, per illustrare che lo studio del pianoforte organizzato

* Si può perfino esasperare questi movimenti in maniera ragionevole.

correttamente e in maniera produttiva è inevitabilmente fondato sui principi della dialettica materialista.

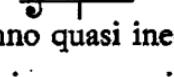
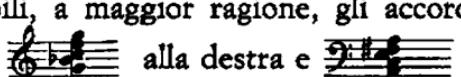
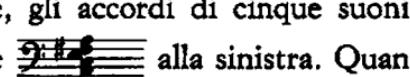
In merito all'elasticità bisogna dire ancora qualche parola sul superamento dei grandi intervalli, sugli spostamenti veloci della mano, sui "salti" e sui "balzi". Qui è il regno autentico della *geometria non euclidea*, visto che il nostro primo assioma afferma, nonostante Euclide: la distanza più breve fra due punti è una *curva*. I pianisti tecnicamente dotati lo sentono per intuito; i meno abili, in particolare quelli che hanno ancora "paura" della tastiera, tendono, sui grandi intervalli – supponiamo:

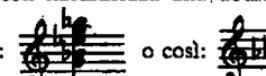
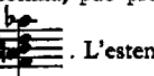


– a tracciare con la mano una linea spezzata invece di una curva naturale: Nel primo caso la mano compie tre movimenti: , in maniera scomoda e complicata. Nel secondo caso, invece, ne compie solo uno: . Ma nel secondo caso l'attenzione, la mente, l'autocontrollo sono impegnati molto più intensamente che nel primo caso. Non è superfluo sottolineare questa semplice verità, visto che essa ci conduce a una «formula» fondamentale per suonare bene e abilmente, invece che suonare male e in modo goffo. Questa «formula» è utile per qualsiasi lavoro psicofisico: la tensione spirituale è proporzionalmente inversa a quella fisica. Scusate l'espressione altisonante, ma si potrebbe ricavare questa «formula» già dalla mia descrizione del modo di suonare di Godowsky; io la adotto perché la mia esperienza di vita mi ha insegnato che le verità più semplici, eterne, per qualche ragione si dimenticano molto facilmente. Questa «formula» è vecchia come il mondo, e ciò nonostante molti pianisti ancora non sono capaci di metterla in pratica.

Il problema dell'elasticità è particolarmente importan-

te e più difficilmente risolvibile per i pianisti con le mani non grandi o piccole e rigide. Mani grandi e agili, purché governate da una testa ben organizzata, ottengono più facilmente l'elasticità, la *souplesse*, la naturalezza *. Alle mani non grandi, con poca possibilità di estensione è ovviamente molto più necessario che alle mani grandi ricorrere ai movimenti del polso, dell'avambraccio e della spalla, e in genere a tutto il lavoro delle "retrovie"; le mani grandi, inoltre, hanno molte possibilità di estensione. Ma non tutti i mali vengono per nuocere: a volte, proprio le persone dotate di mani non grandi e difficili, appunto per questo, capiscono meglio la natura del pianoforte e del proprio corpo "pianistico", in confronto ad altri con le mani grandi e grandi ossa.

Ma la difficoltà maggiore per le mani non grandi, con poca possibilità di estensione, consiste nell'ottenere la naturalezza e la precisione nella tecnica degli accordi in posizione lata. Considero un merito personale, o meglio delle mie mani, poter eseguire con disinvolta certe composizioni, come, ad esempio, le *Variazioni su un tema di Bach* di Reger e molte altre simili **. Per una mano non grande, che a mala pena prende accordi di quattro suoni con una terza minore fra pollice e indice, per esempio  alla mano destra e  alla sinistra, saranno quasi ineseguibili, a maggior ragione, gli accordi di cinque suoni, come  alla destra e  alla sinistra. Quando una mano non grande deve prendere simili accordi a gran forza e in velocità, quasi non può sfruttare la libera

* In questo senso non conosco mano migliore di quella di Sjatoslav Richter: prende con naturalezza una dodicesima, può prendere con cinque dita un accordo così:  o così: . L'estensione fra le dita è enorme, mentre non vale la pena di lodare la sua testa.

** Inoltre eseguire certe composizioni come, ad esempio, i concerti di Chopin, non presenta per le mie mani alcuna difficoltà fisica.

caduta della mano dall'alto (H) *, *in primo luogo* perché soltanto la maggiore *vicinanza* alla tastiera garantisce la precisione, *in secondo luogo* perché l'estrema tensione dei muscoli estensori, che distendono le dita fino alle estreme possibilità, quasi inevitabilmente priva tutto il sistema, dalla giuntura omerale al polso, di gran parte della sua naturalezza e del suo peso naturale.

Devo confessare di aver faticato molto io stesso per raggiungere una discreta tecnica negli accordi. Nei casi più semplici come: spesso (quando è richiesto e quando la musica è trascinante e vivace), senza soffermarmi a pensare e senza vergognarmi, sollevo le braccia al di sopra della testa (in genere, *quantum satis*). Ma quando mi capita di prendere accordi molto difficili, che richiedono una tensione massima degli estensori, e per i quali una minima differenza separa il suono «puro» da quello «impuro», sostituisco parzialmente H con V perché sono obbligato a tenere la mano vicina alla tastiera. *Ma non la sostituisco completamente*. Nonostante avvertissi una enorme tensione durante l'estensione e nonostante perdessi con essa molta forza, a volte mi esercitavo con applicazione per obbligare l'avambraccio e la spalla a sentirsi estranei a tale estensione prodotta dai muscoli estensori e dai muscoli articolatori in modo che riuscissero ad essere autonomi e liberi il più possibile. Come vedete, tutto dipende di nuovo dalla nozione pratica del differente lavoro dei vari muscoli e dei loro gruppi.

Certo, una mano piccola non raggiungerà mai quella sensazione di libertà (e di potenza), io direi di “possanza” e di “potere”, propria delle mani grandi, che prendono senza disagio e senza sforzo gli accordi più ampi e complessi: immaginatevi, per esempio, la zampa da leone di Anton Rubinstejn, o le enormi, morbide e potenti mani di Rach-

* La caduta, come ho già detto, dà un suono molto forte senza alcuno sforzo fisico.

maninov. Le mani piccole non riusciranno in tali casi a nascondere i trucchi studiati per anni (con l'aiuto delle facoltà intellettuali), e la capacità di «arrangiarsi in condizioni difficili»; per farla breve, chi ha una mano piccola trasforma i propri difetti in pregi: questa, certamente, è una vittoria dello spirito sulla carne e perciò ha un particolare valore. Tuttavia una mano piccola non potrà mai adeguarsi completamente ad una mano che non ha bisogno di nessun trucco e che spontaneamente e in modo naturale domina incontrastata il pianoforte. So che verrò rimproverato per questa frase «scoraggiante», «antipedagogica», ma, in sostanza, non c'è nulla di scoraggiante. Bisogna ragionare obiettivamente e non voltare le spalle alla verità. Io spesso predico ai miei allievi che suonino prima con la testa e con gli orecchi, e solo in un secondo momento con le mani, e aggiungo che con "brutte" mani si può suonare molto bene, e con "buone" mani si può suonare molto male. Questa è una grande consolazione per coloro che ne hanno bisogno. Ma a questo punto aggiungo che risultati pianistici eccezionali e unici sono possibili solo quando fra qualità spirituali e fisiche del pianista esiste una totale armonia (cioè quando il talento e le mani siano eccezionali). Voi avrete visto i calchi delle mani di Liszt, di Anton Rubinštejn e di altri. Guardate le mani dei nostri più valenti pianisti-virtuosi moderni: Richter, Gilels, Horowitz... Vi convincererete a prima vista di quanto queste mani siano adatte in modo particolare, raro ed eccezionale a suonare il pianoforte ad alto livello. La formazione di queste mani eccezionali è duplice: in primo luogo, l'uomo nasce col talento e con mani eccellenti (e questo, come è noto, non dipende da noi), in secondo luogo, visto che ha talento, cioè ama suonare e vuole suonare (e il talento, ripeto, è una passione), suona molto, suona con dedizione, con regolarità e come si deve, e perciò sviluppa nel modo migliore le sue mani, già bellissime per natura (e ciò dipende da noi). In questo modo un vero pianista diventa quello che è: se i pianisti con mani

inadeguate non possono nel primo punto, che lo imitino nel secondo, e i buoni risultati non tarderanno a mostrarsi.

5. Elementi della tecnica pianistica.

Adesso qualche parola sui diversi aspetti della tecnica pianistica. Dal punto di vista statistico, o, se volete, «fеноменологico», i problemi tecnici sono esattamente tanti quanta è la musica per pianoforte. Non solo ogni compositore, ma anche i diversi periodi dell'attività creativa di ognuno presentano problemi pianistici completamente diversi sia per il loro contenuto sia per la forma e per la resa pianistica (si confronti la *Sonata op. 13 Patetica* e la *Sonata op. 106 Hammerklavier*, la *Sonata in si minore op. 53* e molti studi di Chopin, ecc.). Ma questa osservazione (o ragionamento) è essenzialmente relativa a musicisti che abbiano mentalmente assimilato un'enorme quantità di musica, accumulata a poco a poco (a volte quasi tutta la storia della musica); a noi a questo punto interessa poco, perché non ha quasi alcun rapporto col problema della formazione del pianista, del suo livello, della sua maturità e della sua maestria che sarà solo il risultato del suo sviluppo complessivo. Il graduale sviluppo delle qualità musicali e pianistiche di un giovane pianista, secondo il parere della schiacciante maggioranza degli insegnanti, deve basarsi sul crescendo graduale delle difficoltà tecnico-musicali della letteratura pianistica. Alcuni insegnanti danno persino un'importanza decisiva all'osservanza di questa gradualità, severità e infallibilità per il profitto dell'allievo. Per lo studente mediocre, che riempie abbondantemente le nostre innumerevoli scuole e licei, questo, magari, è giusto. Ma per i nostri conservatori, in particolare per quello di Mosca, e anche per la Scuola centrale di musica presso il Conservatorio, nella quale studiano prevalentemente ragazzi molto dotati, una severa gradualità diventa naturalmente oggetto di grandi

perplessità fino a raggiungere una totale trasgressione²⁶. Oppure diciamo così: le leggi di sviluppo, e, di conseguenza, le leggi di un accumulo graduale, restano valide, ma si manifestano in modo completamente diverso da come pensano gli insegnanti, che hanno prevalentemente a che fare con studenti mediocri. Che cosa fare in un caso come questo? Un mio studente (Jurij Gutman, figlio del famoso pianista, il professor Teodor Gutman²⁷), che stava nella nona classe della Scuola musicale centrale suonava benissimo gli otto *Studi trascendentali* di Liszt, giustamente considerati la vetta del virtuosismo e, fra l'altro, suonava alcuni pezzi, di estrema difficoltà, come il secondo in la minore, *I fuochi fatui*, *La caccia selvaggia*, l'*Eroica*, così come non era in grado di suonarli nessuno dei miei «aspiranti». Jurij Muravlev, quando aveva sedici anni, suonava la *Quarta sonata* di Skrjabin come auguro di suonarla a un pianista maturo, con stile e spirito adeguati alla produzione di Skrjabin. Mi si dirà: ma questi sono talenti eccezionali! Sì, si tratta di eccezioni rispetto a tutta la massa dei pianisti dell'Unione Sovietica, ma eccezioni non poi così rare nell'ambito del Conservatorio di Mosca.

A che scopo riporto fatti universalmente noti? Proprio per confutare quell'antica tendenza pedagogica, che ama fare di ogni erba un fascio e che ha idee molto «rigide» sulle leggi di sviluppo del pianista. Se a un pianista come Gutman si può proporre uno speciale esercizio tecnico, che includa tutti gli aspetti tecnici formatisi nel corso dell'evoluzione della musica pianistica, a un pianista mediocre si può darne solo una scelta ristretta e limitata.

Per cui, da una parte, i problemi sono tanti quanta è la musica, dall'altra, nei problemi più diversi si può cogliere il generale, si può ridurre l'illimitata ricchezza di forme di un compendio pianistico a elementi sempre più semplici, fino a che, grazie a una generalizzazione, non si arrivi al «nucleo principale», al «centro» di tutto il fenomeno complessivo. Di questo «nucleo» (dal punto di vista del

processo fisico-meccanico) ho appunto parlato quando riportavo i simboli M, V, H, F o il primo esercizio di Chopin *.

Dunque, in virtù di una sistematicità che, tuttavia, non è affatto obbligatoria per le persone dotate di talento e anche per quelle tecnicamente abili, capaci e dotate di agilità, cioè in virtù del sistema, terremo conto che sulla strada fra quel «nucleo principale», di cui ho parlato sopra, e la tecnica pianistica universale, di cui sono in possesso tutti i pianisti realmente grandi, sta — come uno degli aspetti utili dell'organizzazione del lavoro pianistico — proprio il sistema (o tabella) di diversi aspetti tecnici di cui mi appresto a parlare.

In classe chiamo spesso questi aspetti "approvvigionamenti", "materia prima", "prodotti semilavorati" **, dai quali viene fuori infine il grande edificio della musica pianistica nel suo complesso. Gli aspetti fondamentali — li chia-

* La tendenza naturale e convenzionale alla generalizzazione, alla ricerca della «cellula iniziale» di un fenomeno complesso porta a volte a divertenti equivoci. Così qualche volta ho sentito dagli insegnanti, coscienti delle esigenze metodologiche, che «bisogna in qualche modo suonare "bene" una nota, e allora si può suonare tutto bene». Se questa non è magia nera, che io muoia sul posto. In questo caso un'osservazione giusta in linea di principio ha portato a conclusioni completamente errate. Sarà vera l'affermazione opposta: se un pianista è capace di suonare tutto molto bene, questi saprà suonare molto bene anche una sola nota. Ciò esprime la convinzione che un buon pianista si può distinguere da uno cattivo anche per una sola nota. Logicamente questo è vero: un blocco di marmo si differenzia da un mucchio di calce sia nel suo complesso che in ogni sua molecola, ma non vale la pena di addentrarsi in queste questioni particolari. Senza volere, mi vengono in mente le contese medievali in cui si metteva in dubbio se si possano o no collocare diecimila angeli sulla punta dell'ago.

Ho riportato questo ragionamento errato come esempio di quello che mi capitava durante i miei viaggi per l'Unione Sovietica e nel corso dei frequenti incontri con gli insegnanti e gli allievi.

Ecco alcune domande che mi venivano rivolte dopo le conferenze o le lezioni in licei e scuole: Come bisogna lavorare sulla tecnica? Come bisogna lavorare sul suono? Durante lo studio è bene cantare tutto quello che si suona al piano? Su che cosa bisogna lavorare di più: sugli accordi o sull'agilità? Come bisogna prendere il pedale? Non è possibile enumerare tutte le domande. Comunque questi quesiti erano bizzarri ed eccezionali, mentre più frequenti erano le domande pratiche e interessanti, dalle quali nasceva una discussione fruttuosa.

** Ad esempio, la scala di mi bemolle maggiore, di per sé, è un "prodotto semilavorato"; quando la eseguite, mettiamo, alla fine del Quinto concerto di Beethoven è un prodotto finito, perché è già musica.

meremo meglio *elementi* – non sono poi tanti; involontariamente viene voglia di tracciare una certa analogia fra la tabella periodica di Mendeleev, che isola in tutto centodue elementi nel nostro mondo materiale sconfinato, inimmaginabilmente ricco e variegato, e quella piccola tabella di elementi fondamentali, dei quali è composta tutta la musica per pianoforte illimitatamente varia e ricca, se la si osserva da un punto di vista «tecnico». Non vi spaventate: non mi appresto a offrirvi una “tabella periodica” degli elementi tecnici della musica per pianoforte; “è sufficiente” il fatto che vi abbia esposto formule meccaniche. Ma poiché la nozione degli elementi tecnici è di origine assai antica e rispettabile e io qui (come, del resto, quasi ovunque) non mi accingo a dire niente di nuovo, ma solo a ricordare quanto non è possibile dimenticare, mi permetterò di riportare questa “tabellina”.

Propongo di considerare come *primo elemento* l’attacco di una nota. Un pianista effettivamente curioso e avido di sapere non può non interessarsi anche a questa “ameba” nel regno del suono del pianoforte. Per provare che non sono solo in questa convinzione, riporterò il racconto di un attore che nella prima giovinezza ebbe l’onore di essere ascoltato da un attore molto importante (mi sembra da Južin²⁸). Il giovane artista recitò il monologo di Amleto («Essere o non essere»), versi di Puškin e qualcosa ancora. L’eminente attore disse: «Allora, molto bene, e adesso provate a dire diciassette volte “a”: un’“a” entusiastica, un’“a” interrogativa, un’“a” minacciosa, un’“a” di sorpresa, un’“a” grido di dolore, un’“a” gioiosa, ecc.» (probabilmente in natura di queste diverse “a” ce ne saranno più di diciassette). Ho questo in mente quando affermo che prendere un unico suono con un dito al pianoforte è già un compito, e per di più un compito interessante e importante sul piano della esperienza *.

* Questa non deve essere sempre la stessa nota (tasto); è possibile, a esempio, alternare i tasti bianchi a quelli neri, variare l’altezza del suono, usare e non usare il pedale, ma, a mio parere, la nota deve essere isolata.

Certo, l’“a” verbale ha un vantaggio rispetto a un suono musicale perché è già un’espressione completa, è già un discorso, mentre un suono isolato non è ancora musica, discorso musicale; la musica comincia solo con due suoni. Il celebre solitario SOL BEMOLLE del guardiano notturno nel secondo atto dei *Maestri cantori* è musica, e anche geniale, ma solo grazie a quanto lo precede e a quanto lo segue. Se ci si immagina questo SOL BEMOLLE senza “passato” e “futuro”, come suono in “sé” allora non si tratta di musica. Ma nel pianoforte si può prendere un unico suono in tanti modi diversi per cui ciò costituisce già un compito tecnico interessante.

Precedentemente – nel capitolo sul suono – dicevo che perfino su una nota sola si può studiare tutta la grandissima varietà dinamica del pianoforte; questa unica nota si può prendere con diverse dita, col pedale e senza pedale, la si può prendere come una nota molto «lunga» e tenerla fino alla totale scomparsa del suono, poi come una nota sempre più breve.

Se chi suona ha immaginazione, in una sola nota (come ha fatto Wagner) riuscirà a esprimere un’enorme quantità di sfumature del sentimento: tenerezza, coraggio, ira, ESTASI alla Skrjabin, solitudine, vuoto, e molte altre cose; certo, occorre immaginare che tale suono ha avuto un “passato” e ha un “futuro”. Se siete un musicista e per di più un pianista, ed evidentemente amate il suono del pianoforte – anche questo affaccendarsi con un unico suono, un bellissimo suono pianistico, questo ascoltare lo splendido tremito di una corda argentata – sarà per voi una grande beatitudine e vi farà sentire già ai confini dell’arte *. Si

* Mi si può obiettare: sì, questo forse è vero, ma solo se si studia su un bellissimo strumento. Ma dove si va a prendere un suono splendido al pianoforte, quando bisogna suonare, il più delle volte, su orribili, vecchi pianoforti verticali e a coda? Chi parla così non conosce il pianoforte. Per quanto possa talvolta essere orribile il suono iniziale, cioè il colpo del marelletto sulla corda, il rantonlo, lo strepito dei tasti sconquassati e simili piacevolezze, quanto segue, cioè la vibrazione della corda dopo il colpo, è comunque bello anche sugli strumenti peggiori. Provatelo!

può dare anche a un bambino questo compito a prima vista non musicale e meccanico, destando in lui per la prima volta, come ho indicato sopra, l'amore per l'esperienza, la ricerca, la conoscenza, indirizzandolo sulla strada della tecnica *artistica*.

Secondo elemento: dopo una nota (tasto), naturalmente, ne vengono due, tre, quattro, poi tutte e cinque (tutto quello che una mano può prendere). A questo punto perveniamo alla formula di Chopin, dalla quale si arriva in un passo fino allo studio dei due utilissimi primi studi di Clementi dal *Gradus ad Parnassum*. La ripetizione reiterata di due note produce un trillo. Consiglio di studiare il trillo soprattutto in due modi contrastanti (si ricordi quanto ho già detto in proposito prima). *Primo metodo:* suonare il trillo solo con le dita che si sollevano dal metacarpo, tenendo la mano assolutamente tranquilla, *distesa* e *immobile*, evitare "impiettimento", irrigidimento, contrazione. Suonare in questo modo da *pp* fino al più *f* possibile (mano tranquilla, ecc.), prima lentamente, poi fino a un tempo il più possibile veloce. Suonare con tutte le dita (1-2, 2-3, 3-4, 4-5, e anche 1-3, 2-4, 3-5, 1-4, 3-1, 4-1, e anche 1-4-3-2, e così via), suonare sui soli tasti bianchi, sui soli neri, sui bianchi e sui neri. Suonare sia lentamente sia velocemente. Per il *NON LEGATO* sollevare le dita sui tasti, sentire il loro slancio spontaneo, ma leggero. Suonare anche (e questo, forse, è più difficile, perché richiede un'esperienza considerevole) senza alzare le dita dai tasti, al punto che sia impossibile far passare fra l'estremità del dito e la superficie del tasto anche una carta da sigaretta o una lametta da barba. Un trillo simile appare in alcune composizioni di Chopin, per esempio nei notturni, e in molte composizioni di Debussy, Skrjabin, Ravel, Szymanowski, e così via, con effetti molto belli, in parte dovuti al pedale e ricorda quasi il vibrato su una sola corda.

È facile capire quale immensa utilità, oltre allo studio del trillo, può rappresentare questo lavoro per la tecnica

del tocco (importantissima!), per la quale è tanto indispensabile padroneggiare il minimo di H, di cui ho parlato in precedenza. Il *secondo elemento* è opposto al primo: consiste nel massimo sfruttamento della veloce vibrazione del polso e dell'avambraccio, realizzabile grazie ad ossa straordinarie come quelle radiali e quelle del gomito e grazie ai muscoli relativi. Adotteremo in modo particolare questo metodo quando il trillo deve risultare molto forte, ma anche in altri casi, perché è sempre più naturale e comodo del *primo*, che esclude la partecipazione della mano e del polso, e che dal punto di vista della *natura* costituisce una "misura repressiva" e in un certo qual modo innaturale. Ma il primo metodo è comunque un mezzo insostituibile per sviluppare l'autonomia delle dita; comunque sia, di questo parlerò più minuziosamente in seguito. Nella pratica pianistica certamente è più usuale il secondo metodo, o piuttosto una sintesi del primo e del secondo con una certa «egemonia» del secondo.

E qui attiro l'attenzione sul principio fondamentale per risolvere i compiti tecnici: tesi, antitesi, sintesi. Propongo che le combinazioni di tre e di quattro note *, elaborate «fino alla nausea» dalla scuola classica pianistica (Lebert, Czerny, Schmidt, ecc.) vengano considerate e studiate, da una parte, come «approcci» agli esercizi per le cinque dita, dall'altra, come gli elementi di una scala (diatonica). Non mi soffermerò a lungo su questi esercizi, visto che tutto quello che si può dire di essi è meglio dirlo a proposito di una «formula piena», cioè a proposito delle cinque dita **.

L'obiettivo principale di tutti gli esercizi a cinque dita è la regolarità di cui ho già parlato e quindi non mi ripeterò. Il problema dell'autonomia delle dita, strettamente le-

* Si capisce che per ora ci occupiamo solo delle combinazioni elementari delle scale, non degli accordi (arpeggi).

** Raccomando di suonare qualsiasi esercizio in tutti i modi possibili: da *pp* a *ff*, da *LARGO* a *PRESTO*, da *LEGATISSIMO* a *STACCATO*, ecc.

gato a quello della regolarità, si risolve con tanto più successo, quanto più chi suona concentra la sua attenzione per tenere la mano naturalmente tranquilla, quasi immobile, completamente sciolta in modo da *appoggiarsi* alle dita come a puntelli naturali: quando si suona in questo modo, le piccole ossa del metacarpo si sollevano in modo evidente, in particolare alla base dell'anulare, il dito più «debole»; l'arco formato dal dito appoggiato sul tasto e dal polso sopporta, proprio come in una costruzione architettonica, tutto il peso, naturale, libero della mano *. Questo modo di suonare favorisce lo sviluppo dei muscoli fra il metacarpo e il carpo, e questo dà alle dita l'autonomia necessaria. Se invece si suona con la mano rigida e contratta, le dita non avranno alcun beneficio, i muscoli non potranno svilupparsi, e in ultima analisi la mano e tutti i suoi muscoli si stancheranno e si indeboliranno soltanto.

Ma tutto questo è così vecchio e noto che non vale la pena di insistere. Certo, in molte scuole di musica provinciali, anche oggi i bambini contraggono e irrigidiscono le loro povere mani e a fatica traggono dallo strumento suoni sgradevoli.

Ricordate, compagni insegnanti e allievi, e credetemi: *suonare il piano è facile*.

Considero *terzo elemento* tutte le scale possibili. Nelle scale l'elemento nuovo rispetto al precedente consiste nel fatto che la mano non resta ferma in una sola posizione, come era stato fino a oggi, ma si sposta a una qualsiasi distanza verso l'alto e verso il basso (cioè a destra e a sinistra) lungo la tastiera. Di questo trasporto (sottoposizione e sovrapposizione), come dello studio della scala, ho già parlato in precedenza e non mi ripeterò. All'esercizio menzionato sopra (si veda l'es. 39), io aggiungerei anche il seguente:

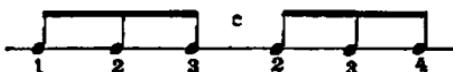
* Naturalmente, nei "salti" il dito ha tutt'altra funzione: afferra al volo il tasto utile.

E.S. 43



Il problema della sottoposizione del pollice o della sovrapposizione di tutta la mano sul pollice (o piuttosto di questo e quello insieme) si distingue dallo studio generale della scala; la scala si differenzia, si scinde in due elementi: da una parte, la successione incompleta delle cinque dita:

Ex. 43^a



dall'altra i cambiamenti di posizione, i passaggi da una posizione all'altra. Questo esercizio rappresenta il passaggio dalla scala all'arpeggio nella sua forma più facile, dal momento che le posizioni:

E.S. 44



sono «più semplici» di quelle «difficili», che richiedono una elevata capacità di ruotare il polso:

Ex. 45



E così siamo arrivati, naturalmente, al *quarto elemento*, l'arpeggio di un accordo sviluppato in tutti i suoi aspetti, dalla triade a tutti i possibili accordi di settima. Su questo è già stato scritto moltissimo, ed esistono numerosissimi studi su tale tema per cui io taccio. Ricordo ancora una

volta soltanto (probabilmente non l'ultima) l'agilità e la «preveggenza», e anche la più totale regolarità di movimento, quando la scansione sia uniforme. Per curiosità posso solo informare del fatto che venticinque o trenta volte nella mia vita (in giovinezza) ho suonato tutti gli accordi di settima concepibili partendo da una nota (mettiamo, dalla nota do); si otteneva uno schema simile *:

Es. 46

The musical example consists of three staves of music. The first staff is labeled "seconda minore" and shows a sequence of chords: Cm, Em, Gm, Am, Bm, Dm. The second staff is labeled "seconda maggiore" and shows a sequence of chords: C, E, G, A, B, D. The third staff is labeled "terza minore" and shows a sequence of chords: Cm, Em, Gm, Am, Bm, Dm.

Segue una terza maggiore al basso e così fino a quando non saranno esauriti tutti i possibili accordi di settima, costruiti su una nota. La quantità spaventosa di accordi di settima (naturalmente, ho saltato quelli enarmonicamente identici) frena lo slancio inventivo, ma chi volesse, potrebbe eseguire passaggi che non rientrano in un accordo preciso, e che tuttavia si incontrano continuamente in musica.

Non bisogna lasciarsi troppo attrarre da questo catalogo di accordi di settima, ma il vero maestro domina la sua arte: eseguirli con regolarità in un tempo veloce per moto ascendente o per moto discendente per tre e quattro ottave non è affatto semplice; un buon pianista tuttavia non evita le difficoltà e quando capitano, presta loro attenzione.

Bisogna lavorare anche su altri tipi di accordi, per l'apprendimento dei quali è stata anche scritta un'innumerabile quantità di esercizi. Non bisogna dimenticare, che, iniziato lo studio degli arpeggi, a esempio, dallo *Studio* di Czerny tratto dalla *Schule der Geläufigkeit* **:

* Questo schema è un correttivo allo schema abituale degli arpeggi a tre note.

** In tedesco nel testo: *Scuola della velocità* (N.d.T.).



oppure dal *Kunst der Fingerfertigkeit* *:



bisogna concluderlo con lo *Studio op. 10 n. 1 in do maggiore* e con lo *Studio op. 25 n. 24 in do minore* di Chopin, oppure con lo *Studio trascendentale in fa minore* per la mano sinistra di Liszt e con altre opere simili fino a Skrjabin, Rachmaninov, Debussy, Stravinskij (ricordo nuovamente «gli inizi e i punti di arrivo»!).

È anche naturale e indispensabile passare dalla scala compresa nello studio più semplice fino all'approfondimento di certe composizioni, come il *Preludio n. 16 in si bemolle minore* di Chopin e molti altri simili. Un pianista tenace e perseverante non si dilunga su problemi di questo tipo, ma aspira a risolverli da giovane.

Considero *quinto elemento* della tecnica tutte le note doppie che vanno, come ho già detto, dalle seconde alle ottime, e per chi ci riesce fino alle none e alle decime. Ho già detto in precedenza le cose più essenziali su questo argomento, ma siccome la differenza fra le note doppie a diversi intervalli comunque è grande e la tecnica di esecuzione si differenzia fortemente da un caso all'altro, è necessario aggiungere ancora qualche parola.

Molto spesso, per esempio in Liszt, abbiamo a che fare con ottave che costituiscono per molti notevoli difficoltà, soprattutto se l'allievo ha mani molto piccole. Le mani piccole sono esposte al pericolo sopra menzionato, cioè alla

* In tedesco nel testo: *Arte di sciogliere le dita* (N.d.T.).

comparsa di "compartecipanti" e, di conseguenza, al rischio di una inevitabile impurità di suono nei ritmi veloci, nei *f* o nei *ff*, ma devono anche lottare in particolar modo con la contrazione del polso causata dalla tensione estrema degli estensori, che diventa facilmente tensione dei muscoli dell'avambraccio. Che cosa si può consigliare a questo punto? Innanzitutto: di essere furbi come una volpe, ingegnosi come Ulisse, cercando con movimenti piccoli, precisi, con un consumo minimo di forze e di tensione e con la massima economia, che deriva dalla comprensione, di ottenere il risultato desiderato; nei casi particolarmente difficili all'inizio ridurre il livello stabilito (presupposto) di forza e di velocità, pensando esclusivamente alla precisione in modo che tutto venga eseguito senza nessuna tensione. Così, ad alcune ragazze che avevano le mani piccole e che desideravano suonare a qualunque costo la *Sonata in si minore* di Liszt, ho consigliato di suonare i passi delle ottave più difficili, in particolare il passo successivo all'esposizione che precede il punto coronato sul la (nel basso) prima del secondo tema in re maggiore; ho consigliato di suonare questo punto a lungo in un tempo non più veloce di un ANDANTE-ANDANTINO e con una potenza non maggiore di *mf*, ma in modo assolutamente preciso e spontaneo. Questo permetteva di creare una base sulla quale si poteva costruire il seguito. Successivamente si poteva suonare una sola parte di questo difficilissimo passo un po' più presto e più forte, poi le due parti insieme, e così via, fino a quando non arrivavano al risultato approssimativamente desiderato (in senso virtuosistico) di questo passo nel suo insieme.

Posso riportare un esempio dalla mia esperienza personale: ho una mano non grande e abbastanza secca. Gli unici suoi vantaggi sono la buona struttura, l'ossatura forte e una forma armoniosa: quando le dita sono distese, ben aperte, si forma un semicerchio grazie al mignolo piuttosto lungo e alla discreta estensione fra pollice e indice, molto

utile per le ottave; l'estensione fra le altre dita non è assolutamente sufficiente, e così, per esempio, non riesco a prendere insieme l'accordo:

Es. 48^a



Per un pianista «materialista» è una ragione sufficiente per rinunciare «all'applicazione delle proprie forze» nel pianismo; io stesso l'ho pensato spesso. Invece accordi di questo tipo:

Es. 48^b



riesco a prenderli usando il pollice per la seconda:

Es. 48^c



Non mi è possibile eseguire con una normale diteggiatura, usando cioè tutte e cinque le dita, simili accordi: la mano secca e le ossa sottili non mi consentono di "molleggiare" come i pianisti con mani più grandi, più elastiche e più robuste; costante oggetto della mia invidia sono anche gli avambracci e le spalle più robusti dei miei. Per queste ragioni, pezzi come lo *Studio in do maggiore* di Anton Rubinštejn e molti passi di Liszt, come le terzine di crome della *Fantasia quasi sonata* «Après une lecture de Dante», nelle terzine di crome della *Rapsodia spagnola*, per fare solo qualche esempio costituiscono per me le difficoltà tecniche più rilevanti. Comunque, da giovane ho studiato tutte queste cose e, fra l'altro, anche la *Campanella*, la fine della quale

mi era particolarmente difficile; sono riuscito a raggiungere una esecuzione abbastanza perfetta di questo punto solo perché facevo «vibrare» la mano quanto più possibile vicino alla tastiera con precisione “meccanica” – a una H minima – controllando molto attentamente la precisione, la regolarità e la bellezza del suono *. In questo modo mi sono impadronito al massimo delle leggi dell'*economia* che per alcuni sono innate, e in pratica ho dimostrato a me stesso l'esattezza del proverbio: la necessità aguzza l'ingegno. Inutile dire che questo lavoro è stato lungo e faticoso: si sa che i problemi non si risolvono di colpo, ma che è sempre necessario un lungo esercizio; riesco a superare le difficoltà applicando tre regole: l'economia estremamente tesa alla più profonda applicazione sulla composizione; il desiderio costante di ottenere un risultato, senza badare agli ostacoli, e, infine, la perseveranza.

Tale, penso, è il grafico di qualsiasi lavoro di successo, quando si è spinti da una vera passione, cioè dal desiderio rafforzato dalla volontà. A questo punto, per amore della

* Certo, talvolta suonavo questo passo in modo esattamente opposto.

verità, devo osservare che non sempre ho lavorato così; spesso sono stato fiacco e ottuso, perché non avevo voglia di applicarmi ed ero attratto interamente da altri interessi; in questi casi i risultati ne risentivano. Ci sono stati anche periodi della mia vita in cui lavoravo in modo sciocco e svogliato e, ahimè, questo capitava proprio quando rinunciavo coscientemente e premeditatamente alla musica e al fare musica, oppure - per fortuna accadeva abbastanza di rado - quando mi ponevo dei traguardi tecnico-virtuosistici, mentre la testa era occupata da pensieri completamente diversi, più interessanti. Trasformare con premeditazione se stesso in uno stupido, senza esserlo per natura, ha sempre delle conseguenze *.

Mi devo scusare nuovamente per questa lunga digressione autobiografica che è forse *non del tutto* corretta. Ma che si può fare? Come ho già detto l'«io» per un essere pensante è sempre uno degli oggetti più interessanti e più affidabili per la conoscenza del mondo reale, e, di conseguenza, l'uomo ama parlare di sé. Certo, la descrizione del mio lavoro sulla *Campanella* non può sostituire una dimostrazione, seppure di dieci minuti, al pianoforte; spero comunque di essere stato chiaro.

Ancora due parole sulle ottave. La cosa più importante, come ho già ricordato prima, è creare un solido "semicerchio" o "semianello", che va dall'estremità del mignolo lungo il palmo fino all'estremità del pollice con una posizione *necessariamente* a forma di cupola della mano, cioè col carpo più basso del metacarpo. Questo non è senza difficoltà per mani piccole mentre è facilissimo per mani grandi.

Le mani piccole, specialmente quelle femminili, tendono durante le ottave, in particolare in *f*, ad alzare senza volere il polso (il carpo) molto più in alto del metacarpo,

* Questo, a proposito, dimostra una verità che, del resto, non ha bisogno di prove, cioè che io non sono un pianista-virtuoso, ma semplicemente un musicista che conosce il pianoforte e che sa esprimersi con esso.

cercando un appoggio per le dita impegnate nell'ottava, nel polso e non nel cerchio sopra descritto. Ma così le dita medie sono lasciate troppo vicine ai tasti, con il rischio che compaiano suoni "compartecipanti"; d'altra parte il pollice e il mignolo, o, in caso di necessità, l'anulare, perdono molto della propria autonomia e della propria individualità; le due voci dell'ottava diventano irrealizzabili e le dita si trasformano in "pulsanti". All'atto pratico risulterà evidente che quanto si è detto è giusto. Io insisto per ottenere dalle studentesse dalle mani piccole che il polso stia più in basso del metacarpo e che tutto l'appoggio si concentri nel "cerchio", e non nel polso sollevato. A volte passa molto tempo prima che si riesca a impadronirsi di questa tecnica, che però, come si sa, chiunque può raggiungere. Ma quel che importa è che tutti siano in grado di sentire la differenza di suono fra le ottave, prese nel primo e nel secondo modo.

Con una posizione giusta della mano in un'ottava il palmo con le dita forma una cavità arrotondata. Ripeto: una cupola non alta che culmina nel metacarpo, non nel polso (nel carpo) *.

Ancora un'osservazione che per la verità si riferisce non solo al lavoro sulle ottave, ma a qualsiasi problema tecnico. Di regola per superare le "difficoltà" occorre *suddividere il lavoro*, cioè semplificare il compito. Come ho già varie volte accennato, se non è sufficiente la cosiddetta intuizione bisogna passare all'analisi per assimilare l'*intero* frazionandolo. Con un po' d'intelligenza tutto quel che è "difficile", complesso, sconosciuto, insormontabile può essere ridotto a qualcosa di molto più facile, semplice, conosciuto, superabile. Questo è il metodo fondamentale, ma, lo ripeto, non l'*unico*. La dialettica richiede da noi l'antitesi a questa tesi. Perciò sarà altrettanto utile se chi suona, dopo aver capito che, semplificando i problemi, può acco-

* Per questo si vedano maggiori dettagli nell'introduzione.

starsi per gradi alla loro soluzione, capirà inoltre che, aumentando le difficoltà fino al massimo del «potenziale previsto» e complicando i problemi, acquisterà quelle abitudini e quell'esperienza che gli permetteranno di risolvere il compito nella sua interezza *. Ma il primo metodo è la regola, la norma; il secondo è un'eccezione che conferma la regola. Ricorrendo a una metafora quotidiana, questi due metodi stanno in rapporto fra loro come i giorni lavorativi e quelli festivi.

Come applicare allora questa teoria alla «pratica delle ottave»? È molto semplice: suggerisco di suonare solo col mignolo il passo difficile con le ottave, tenendo il pollice alla distanza di un'ottava sollevato sulla tastiera (si veda l'es. 29). Se chi suona impara ad eseguire le ottave col solo mignolo alternandolo, se serve, con l'anulare, e poi suonerà ancora a volontà col solo pollice (cosa molto più facile), riuscirà ad eseguire l'ottava completa con molta più facilità. Il lettore può inventare, lui stesso, alcune varianti di questo esercizio per risolvere i diversi problemi tecnici.

I procedimenti per l'esecuzione delle ottave, come anche quelli per risolvere qualsiasi altro problema tecnico, sono svariati e sono dettati dal loro significato musicale. Parlo, naturalmente, della letteratura musicale artistica, non degli esercizi e degli studi. In base alle necessità, le ottave si eseguono quasi esclusivamente con il polso, con il gomito, impegnando il solo avambraccio e infine, nel caso di *ff MARTELLATO*, con tutto il braccio che, dalle estremità delle dita fino alla giuntura omerale, agisce come una robusta leva a molla, che non si piega e che esclude i movimenti delle dita, del polso, dell'articolazione del gomito. La cosa è tanto semplice e nota che non vale la pena di dilungarsi. Tuttavia ho notato spesso che gli studenti eseguono le ottave *LEGATO* (che rappresentano due voci, corrispondenti,

* Ricordo il mio consiglio: scavare il tunnel dalle due estremità, senza mai perdere di vista «gli inizi e i punti d'arrivo».

in orchestra, ai primi e ai secondi violini che suonano a distanza di un'ottava) quasi con lo stesso procedimento adottato nelle ottave STACCATO (solo con il pedale): cioè sollevavano tutto il braccio sulla tastiera, usando un'H esagerata (per dimostrare la forza!), che invece in questo caso non serve assolutamente. Solo il peso (M) più, se necessaria, una certa pressione ottenuta con un'H minima e un movimento disinvolto delle dita, sono gli elementi per eseguire correttamente le ottave LEGATO, cioè le ottave melodiche. Il pianista, che sa quel che vuol sentire e che si sa ascoltare, troverà facilmente i movimenti corretti.

Se mi si chiedesse quale delle "scuole di ottave" (che espressione orribile!) io ritenga migliore, direi: tutte o nessuna.

Da giovane (ammesso che imbroccassi un'ottava), mi capitava di suonare le *Invenzioni a due voci* di Bach raddoppiando, cioè introducendo delle ottave; la cosa era difficile e allo stesso tempo interessante. Ma, soprattutto, suonavo in fila tutti i passi con le ottave delle composizioni che conoscevo ed erano moltissime; in questo modo imparavo l'ottava "in generale". Non capisco come mai per un qualche motivo questo metodo, notoriamente praticato da tutti i pianisti che hanno ottenuto buoni risultati, ora non è ben visto da alcuni insegnanti e autori di un metodo. Forse che "dimenticherò", "perderò di vista" la sonata di Liszt "nel suo complesso", se in certi casi ne studierò solo i passi con le ottave accostandoli alle ottave tratte da altre composizioni, che non potrò "dimenticare" "nel loro complesso" così come non dimentico la sonata di Liszt? Forse che questo esercizio mi renderà più cretino rispetto al dover suonare decine di studi noiosi sulle ottave che non mi serviranno mai, né in pubblico, né per mio piacere personale, mentre le ottave tratte da belle composizioni mi serviranno sicuramente? Ma tornerò su questo argomento alla fine del capitolo.

Per quanto riguarda le altre doppie note più usate e

cioè le terze, le quarte, le seste, le settime e le none, posso solo dire che su di esse è già stato scritto così tanto e *in virtù di queste* è stato composto così tanto, che non mi sento di intraprendere una disquisizione. È molto utile suonare scale in terza o in sesta, diatoniche e cromatiche, con terze e seste minori o maggiori in relazione agli esercizi di Godowsky sopra ricordati *.

Se invece un pianista è interessato al problema delle doppie note non solo come esecutore, ma anche come insegnante, è obbligato a conoscere i migliori modelli di questa specie e a studiarli. Ecco un breve elenco di questi "modelli" (prendo solo la letteratura musicale artistica, tralasciando per questa volta quella didattica): Chopin: *Studi op. 10, n. 3, 7, 10* e *op. 25 n. 6, 8, Studio postumo in re bemolle maggiore* e una quantità di punti isolati in composizioni (non inorridite, compagni insegnanti!) come la seconda *Ballata* a partire da:

Es. 50



e fino alla fine, e ancora tutta la coda della *quarta Ballata*; SCHUMANN: *Toccata op. 7* e una quantità di passi presi da diverse composizioni come per esempio la nona variazione dagli *Studi sinfonici*, l'ottavo numero della *Kreisleriana*. BRAHMS: le prime due *Variazioni su un tema di Paganini* dal primo quaderno, la prima dal secondo quaderno, ecc.;

* La cosa fondamentale nelle doppie note è la precisione della consonanza, il controllo della risonanza contemporanea di entrambe le note. Poi, come in qualsiasi altro passaggio, occorre rispettare la regolarità, la levigatezza, le sfumature, la sottolineatura della voce superiore o di quella inferiore, a seconda della necessità, e così via.

LISZT: lo studio *Feux follets*, un'enorme quantità di passi di diverse composizioni e in particolare passi delle trascrizioni e delle fantasie; SKRJABIN: gli *Studi op. 8, n. 6, 10*, una serie di preludi, una serie di singoli passi tratti da varie composizioni come la quarta e la terza pagina dalla fine nella *Nona sonata*; inoltre, per chi lo desidera, tre *Studi op. 65* (settime, quinte, none); RACHMANINOV: il *Preludio in mi bemolle minore dall'op. 23*, gli *Studi op. 39, n. 3, 4, 8*, ecc.; DEBUSSY: gli *Studi n. 2, 3, 4* del primo quaderno, e così via.

E qui concludo, probabilmente con grande soddisfazione del lettore. Perché ho riportato questo breve catalogo di "doppie note", che può facilmente suscitare perplessità e può anche apparire un'offesa per quelle composizioni meravigliose, che qui vengono osservate da un punto di vista così «prosaico», artigianale? Ho voluto ribadire ancora una volta che il pianista-esecutore non è solo un musicista, un artista e un "poeta", ma che è anche un *operaio alla macchina*, un professionista al cento per cento, che la sua macchina si chiama pianoforte, che egli deve non solo conoscere quali prodotti può produrre con esso ma che deve anche sapere come produrli e farne l'"inventario". E io ho riportato un "inventario" di un certo tipo di prodotti, in questo caso di doppie note. Credetemi: il cervello di qualsiasi pianista-professionista "visssuto" può fare in ogni momento questi "inventari" di tutta la letteratura pianistica, al pari di un buon ragioniere, e con ciò non perde neanche un'oncia della sua dignità come musicista, artista, poeta, ma acquista qualcosa come *maestro*. E poi che senso avrebbe la suddivisione legittimizzata dai secoli, e per ora non superata di tutta la tecnica pianistica, in aspetti elementari fondamentali, se tali aspetti non esistessero nella reale letteratura pianistica?

A proposito delle ottave mi viene ora in mente *La cassetta a Kolomna* di Puškin. Puškin dedica tutto il proemio

a disquisizioni sull'ottava * e alla sua preparazione. Questa parte puramente tecnica del poema non è affatto priva di poesia per il fatto che tratta di tecnica della versificazione. Puškin fa il giocoliere con l'ottava, affronta i problemi più difficili, li risolve in modo virtuosistico e suscita l'entusiasmo del lettore! Confesso che nessun pianista mi ha procurato tanto piacere con le sue ottave, neppure Gilels nella *Sesta rapsodia*, quanto me ne procura Puškin con le ottave della *Casetta a Kolomna*...

Passiamo al successivo problema tecnico.

Sesto elemento: considero oggetto di studio tutta la tecnica dell'accordo, cioè le combinazioni di tre, quattro e cinque suoni contemporanei in ogni mano. Negli accordi, come nelle terze e nelle seste, è fondamentale la totale contemporaneità del suono, l'equilibrio di tutti i suoni, in alcuni casi, e la capacità di sottolineare, cioè di prendere con più forza, un singolo suono di un accordo, in altri casi. Per questo rimando agli esercizi che ho consigliato all'inizio (si veda l'es. 29). Premessa per il successo, come sempre, è la naturalezza del braccio, dalla spalla al polso con la totale concentrazione delle dita ("soldato al fronte").

Occorre ricordare agli studenti che tendono ad «affaticarsi» eccessivamente al pianoforte, che suonare correttamente, dal punto di vista fisico, corrisponde all'alternarsi incessante, ritmico, di lavoro e riposo, di tensione e rilassamento; approssimativamente corrisponde al lavoro del cuore che batte incessantemente dalla nascita, e anche prima, fino alla morte, o al lavoro dei polmoni durante l'inspirazione e l'espirazione. DIASTOLE E SISTOLE, se adottiamo proprio questa formula per suonare il pianoforte. Perciò i pianisti esperti possono suonare anche più di dieci ore di seguito, senza stancarsi mai *fisicamente*.

È molto importante osservare questa legge nel prendere gli accordi poiché soprattutto i pianisti con mani piccole

* Chiama così il verso alessandrino a-b-a-b-a-b-c-c.

tendono in questo caso a uno sforzo eccessivo, maggiore di quello necessario alla tecnica di movimento. Molte, molte volte mi è toccato mostrare e spiegare agli studenti che prendere una serie di accordi LEGATI, aiutandosi ovviamente con il pedale, non costa nessuna fatica, se solo si è capaci di «riposare» almeno per un istante ad ogni accordo, di stare seduti sulla sedia, concentrandosi sulla calma, la piena libertà e il peso naturale del braccio, dalla giuntura omerale all'estremità delle dita, e infine se si riesce a passare da un accordo all'altro con abilità e velocità, restando vicini alla tastiera. Un buon esercizio per imparare tutto ciò e per capire una volta per tutte di che si tratti, è l'inizio dell'esposizione del *Quinto concerto* di Beethoven (dopo il *tutti*):

Es. 51

Musical score for piano, page 10, measures 91-92. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, B-flat major (two flats), common time. It features a dynamic marking *dolce*. The bottom staff is in bass clef, E-flat major (three flats), common time. Measure 91 concludes with a forte dynamic. Measure 92 begins with a sustained note on the first beat, followed by eighth-note patterns on the second and third beats.

Ad alcuni studenti riesce difficile l'esecuzione di questo passo, e allora occorre fare una piccola conferenza *sulla calma*, sul peso naturale della mano con le dita raccolte, "intelligenti" e condirla con una dimostrazione dal vivo.

Siccome molto spesso - o meglio, quasi sempre - una serie di accordi contiene oltre all'armonia anche la melo-

dia, che si può suonare col quinto dito (come nell'esempio mostrato sopra), occorre rivolgere a questo dito un'attenzione speciale perché suoni in modo chiaro, cantabile *en dehors*, come scrive spesso Debussy. Un buon pianista ha questo speciale senso del quinto dito che nasce dall'orecchio e si trasmette al braccio, e non lo trascura mai né in *p*, né in *f*, né nelle combinazioni di accordi. Basta ricordare il *Preludio in do minore op. 28* di Chopin e centinaia, migliaia di altri casi. Capita spesso di dover ricordare soprattutto agli studenti con mani piccole che il quinto dito ha un ruolo guida negli accordi. Invece, se lo studente è un musicista e ha un buon orecchio, neppure le mani più piccole possono impedirgli di ottenere il suono necessario, come ho constatato spesso con gioia nella mia classe.

Gli accordi NON LEGATO e STACCATO riescono incomparabilmente più facili, se il ritmo non è troppo veloce: la mano sfrutta una certa H, che si riduce al minimo nel LEGATO; ovviamente è più facile prendere gli accordi con la caduta libera della mano dall'alto che prenderli quasi «strisciando» sulla tastiera.

Per iniziare lo studio di una successione di accordi, consiglio di fare come faceva Chopin con l'esercizio delle cinque dita, obbligando a suonare gli accordi con un leggero PORTAMENTO, ma "cantabile", cioè nel modo in cui bisogna suonare il suo geniale *Studio in la bemolle maggiore* che fa parte dei tre studi postumi, composti per la scuola di Moscheles e Fétis *. Poco per volta, si può passare alle composizioni o agli esercizi e agli studi, senza lasciarsene troppo attrarre, in cui è necessaria più F e maggiore velocità, visto che tutto questo è più difficile e richiede maggiore esperienza **.

* Rimskij-Korsakov diceva di questo studio: «Qui è l'armonia stessa a cantare».

** Uno dei consigli migliori che si possano dare a chi studia gli accordi è il consiglio di Liszt: prendere un accordo arcuando leggermente le dita in dentro, verso il palmo, senza lasciarle cadere sul pianoforte, come appendici inanimate.

Ogni volta, quando tento di dare qualche consiglio "scolastico" (come ho appena fatto), non posso liberarmi dalla sensazione di inutilità di tale iniziativa, in primo luogo perché il nostro sistema di studio del pianoforte è complessivamente molto ben organizzato (quasi per corsi); in secondo luogo perché la varietà degli studenti e dei loro talenti è così grande che richiede un approccio individuale, anche se le direttive generali sono esatte.

In conclusione, a tutti coloro che hanno interesse a una classificazione dei vari aspetti della tecnica pianistica, propongo di farsi un breve catalogo, simile al mio, delle composizioni più significative per la tecnica dell'accordo, e di singoli passi di esse nel caso in cui venisse il desiderio peccaminoso di occuparsi in modo particolare «dell'accordo in quanto tale», ma senza staccarlo dalla realtà, cioè dalla musica artistica per pianoforte.

Settimo elemento: potrebbero essere considerati tali i grandi spostamenti della mano, i cosiddetti "salti" e "balzi", per usare un termine che non mi convince del tutto. L'essenziale a questo riguardo l'ho già detto: la distanza più corta fra due punti lontani della tastiera è una curva. La purezza del suono invece dipende dall'attenzione, dalla perspicacia, dalla volontà e dall'allenamento, che possiamo apprendere dai tiratori scelti di Vorošilov. L'allenamento e lo stato psicologico in entrambi i casi, nel tiro con fucile come nel "colpire" tasti distanti, sono molto simili. Non c'è altro da consigliare oltre all'attenzione, alla naturalezza più totale, alla ragionata economia di movimenti e alla estrema severità dell'orecchio. L'ultima cosa è la più importante, dal momento che proprio nei "salti" veloci con gli accordi in *f*, più facilmente avviene di pestare e di produrre crepitii, scricchiolio e suoni stridenti. Ho spiegato molte e molte volte agli studenti, come insorgono queste spiacevoli complicazioni, che si possono sempre evitare, solo con un piccolo movimento delle dita, ma talvolta di tutta la mano, verso l'interno, verso di sé, non verso l'esterno.

evitando in ogni caso di prendere il tasto «di lato». Per quanto il “salto” possa essere impetuoso, all’ultimo momento le dita si abbassano perpendicolari sui tasti. La verticale è talmente piccola e veloce che non si distingue a occhio nudo, ma c’è, deve esserci e viene ottenuta proprio con il piccolo movimento prensile delle dita di cui si è appena parlato. Se si percuote il tasto lateralmente o verso l’esterno, il tasto colpisce con forza il tasto vicino, più esattamente scuote tutto il sistema dei tasti adiacenti *. Proprio così si pesta invece di suonare. Non è difficile spiegare la meccanica di questo modo di suonare: una parte dell’energia (della forza) del pianista, invece che intervenire verticalmente sul tasto e sul sistema a leva collegato ad esso, si disperde nello *scontro* con il tasto vicino, e non serve a sollevare il martelletto che colpisce la corda. Di qui il detto: più si pesta meno si suona **. Una volta, da bambino, vidi cadere il gatto dal tetto della legnaia; si voltò in aria e con precisione, incolume, cadde in piedi sul terreno su tutte e quattro le zampe.

All’attenzione dei pianisti.

Capita che la mano debba abbassarsi velocemente sui tasti e sollevarsi di nuovo, come un’ aquila che scende impetuosamente sulla preda, l’afferra e vola via; se la mano «cadrà» inerte, come una pietra, il pianoforte emetterà un urlo di dolore.

Vi renderete conto che queste metafore infantili a volte aiutavano molto gli studenti, soprattutto se erano accompagnate da una dimostrazione.

* Perdonate la metafora. In effetti, per fortuna, lo scontro fisico è impossibile. Volevo solo sottolineare che un contatto «laterale» altera il rapporto del dito con la tastiera.

** In russo esiste un gioco di parole intraducibile tra *stuk* (rumore, colpo, battito) e *zvuk* (suono) (N.d.C.).

Non ridete se attribuisco tanta importanza alla scelta delle *parole* che definiscono questa o quella azione: nel caso di "salti", preferisco dire *prendere* una nota anziché *cadere* su una nota, perché prendere qualcosa è più naturale e più gradevole che cadere da qualche parte; per esempio, si può cadere in fallo, ma è proprio questo che si vuole evitare nei salti! Non amo l'espressione la mano *cade*, ma preferisco dire la mano *si posa*, oppure *scende*, oppure *afferra*, visto che la prima espressione sa di muffa, mentre le altre sottintendono un'azione viva: «cadere nelle braccia», è, certo, un'azione assolutamente viva, ma risulterebbe difficile «cadere nelle braccia del pianoforte». Non amo l'espressione «movimenti» per suonare, dal momento che con questa espressione si devono definire decisamente tutti i movimenti del pianista impegnato nel suo lavoro di «suonare il pianoforte». Invece quest'espressione può definire dei movimenti qualsiasi, magari più frivoli di quelli necessari per suonare *. Perciò, quando capita, amo cantare «Cos'è la nostra vita? Un gioco!» dalla *Dama di picche*, mentre uno studente si affanna in modo maldestro e «si sforza» troppo. In questi casi rammento che nel *suonare il pianoforte* ci sono gli stessi elementi che in qualsiasi gioco, e che un buon giocatore di ping-pong o un tennista abili possono insegnare qualcosa a un pianista **.

A Saratov avevo eseguito con successo un concerto di Skrjabin; ero in forma e suonavo con trasporto, tanto più che il direttore aveva bisogno di essere «aiutato» in qual-

* In russo il verbo «giuocare» significa anche «suonare» (N.d.C.).

** A proposito, un ricordo della giovinezza: una volta, a Berlino, vidi nel caffè Kerkau una gara fra celebri carambolisti (la carambola è un gioco al biliardo senza biglie, con due palle bianche e una rossa: per fare carambola bisogna colpire con una palla bianca le altre due). Molti giocatori riuscirono a fare meraviglie mandando a segno diverse centinaia di colpi senza far cilecca una sola volta; ma ecco che venne il turno di un giapponese; egli con due colpi spinse tutte e tre le palle in un angolo e, senza farle mai uscire di lì, con bei movimenti esatti, fece mille colpi di seguito e vinse la partita. La precisione, il calcolo sorprendente e l'agilità del suo gioco mi ricorda il modo di suonare di Godowsky, mentre pensavo con amarezza: avessi io un virtuosismo simile!

che modo. Dopo il concerto una attrice mi fece un piacevole complimento e, per esprimere il suo entusiasmo, aggiunse: «Le sue mani volano sul pianoforte come *uccelli*». In quel momento ricordai improvvisamente il consiglio di Liszt da me completamente dimenticato: «*Die Hände müssen mehr schweben als an den Tasten kleben*» *. È bene ricordare questo bellissimo consiglio, espresso in un incantevole aforisma rimato, soprattutto quando si ha a che fare con i "salti" e con i "balzi".

Perché metto ogni volta i "salti" e i "balzi" fra virgolette? Propongo di adoperare, al posto di "salti" e "balzi", le parole trasporti, slanci, discese, e così via; infatti, si *salta* con le gambe e non con le braccia **; si balza a cavallo, non sul pianoforte. Per noi pianisti, naturalmente, è impossibile imitare o superare la fantasia incredibile del linguaggio dei cantanti, ma, ciò nonostante, dovremmo anche noi epurare il nostro lessico ***. Ma si dirà che io stesso ricorro spesso a metafore di tutti i tipi! È vero, ma queste metafore non servono a creare confusione, ma a chiarire, a delucidare la sostanza del problema. I miei allievi possono confermarlo.

Per concludere l'analisi di questo problema, raccomando ancora una volta di fare una lista di esempi dei casi più significativi di passaggi "con grandi distanze" (una sorta di orario ferroviario di treni a lunga distanza), e di non limitarsi esclusivamente alla *Campanella*. Alla fine della lista dovrebbe essere messo il famoso passaggio del *Don*

* In tedesco nel testo: «Le mani devono librarsi sulla tastiera anziché strisciare su di essa».

** Ritengo appropriato il termine «volare» perché le ali degli uccelli, degli angeli e degli altri pennuti spuntano proprio dove noi abbiamo le braccia.

*** Una volta ho sentito dire a un cantante: «Far rotolare la palla dal diaframma alla gola, allontanarla con forza dal palato e buttarla fuori dalla bocca». Se era una prescrizione da seguire durante uno spasmo dell'esofago, allora, scusatemi, la trovo elegante, ma nel corso di un discorso evidentemente centrato sul suono, produce in me una penosa sensazione di imbarazzo. Il fatto si svolse una trentina di anni fa.

Giovanni di Liszt che, a parte la pianola, solo Ginzburg²⁹ riusciva ad eseguire in modo assolutamente pulito:

Es. 52



Ottavo elemento: nella musica pianistica amo sopra ogni cosa la polifonia che considero anche l'elemento più straordinario. Ho cominciato da parecchio a parlare della polifonia, non solo nel capitolo dedicato al suono, ma anche qui, nel capitolo sulla tecnica, quando ho esposto l'arido schema degli «elementi», e nella trattazione delle doppie note e degli accordi. Per fortuna per questo ottavo elemento non c'è bisogno di parlare di esercizi e di studi, visto che questi, grazie alle fatiche del grande maestro Johann Sebastian Bach (e non solo di Bach, naturalmente) coincidono con la musica migliore, con l'arte più pura e più nobile. Infatti non verrà in mente a nessuno, di esercitarsi sulla polifonia eseguendo *La fuga* di Czerny; quando essa apparve, suscitò la sconcertata esclamazione di Schumann: «Allora, forse, possiamo aspettarci dal signor Czerny anche un oratorio!». No, suoneremo Bach, Händel, le fughe di Glazunov, Taneev, Reger e altri, ma possiamo fare a meno della *Fuga* di Czerny. Cominceremo, naturalmente, studiando la polifonia del *Clavierbüchlein für Anna Magdalena* e delle *Invenzioni a due voci* di Bach, passeremo alle *Invenzioni a tre voci*, poi al *Clavicembalo ben temperato* *,

* Una delle mie "stravaganze" pedagogiche consiste nel sostituire una certa quantità di studi di Czerny e di Clementi con una scelta di preludi "motori" tratti dal *Clavicembalo ben temperato*. Ecco questa scelta: dal primo quaderno, i

all'Arte della fuga e finiremo probabilmente con i preludi e le fughe di Šostakovič, composizioni che, mentre scrivo, non tutti conoscono, ma che hanno impressionato tutti i buoni musicisti: non solo perché «Šostakovič è Šostakovič», ma perché nella fuga del Quintetto op. 57, come in altre composizioni, il musicista ha fornito un esempio di stile così sublime da autorizzarci ad esclamare che solo a lui si può riferire il motto «raggiungere Bach». Due o tre considerazioni sulla polifonia al pianoforte. Come si sa, Bach scriveva le sue invenzioni per insegnare a quelli che suonavano la cantabilità. Ma per quanto si studi, il pianoforte non canta come si vorrebbe che cantasse, il pianoforte ha il respiro corto, il pianoforte soffre di enfisema polmonare. Che fare? Ecco il mio consiglio: suonate venti volte di seguito la Fuga in mi maggiore dal secondo volume del Clavicembalo ben temperato, che è una fuga corale. Con questa si potrebbe concludere la seconda parte del Faust di Goethe (*Chorus misticus*). Soffrite, sì, proprio soffrite, tormentatevi, perché il pianoforte non ha assolutamente la sonorità del coro e la fuga risulta noiosa e poco interessante: i suoni appaiono spezzati; se provate a eseguire la fuga in modo più veloce del necessario, con tono marziale, e non misterioso come è indicato, può accadere che i suoni non abbiano il tempo di spegnersi; la fuga sembrerà a voi, che siete musicisti, assolutamente repellente; arrabbiatevi, come si deve con il vecchio Bach, dichiarate che questo vecchio parruccone non capiva niente di pianoforte, se ha potuto scrivere una fuga, eseguibile solo con la fisarmonica o con l'organo, buttate a terra lo spartito, ma poi raccoglietelo e ricominciate tutto daccapo.

Ahimè, non si tratta di pura immaginazione: qualcosa

preludi n. 2, 3, 5, 6, 10, 11, 14, 15, 17, 19, 20, 21; dal secondo quaderno i n. 2, 5, 6, 8, 10, 15, 18, 21, 23. Ventuno preludi in tutto! Studiateli e vi consentiranno di "risparmiare" almeno cinquanta studi di alta utilità. So che questo consiglio desterà un certo disappunto nell'ambiente degli insegnanti, ma, nonostante questo, lo propongo.

di simile mi accadde tanto tempo fa, quando suonavo su un pianoforte verticale terribile, d'estate, nella dača, questa fuga e molte altre fughe e preludi, lenti e cantabili, per esempio il famosissimo *Preludio in sol diesis minore* dal primo volume. Adesso non soffro più e non mi arrabbio, e non perché sia diventato meno esigente verso il pianoforte, sebbene, con la vecchiaia, diventiamo sicuramente più tolleranti, ma perché allora chiedevo al pianoforte l'impossibile, tormentandolo e tormentandomi. Tuttavia, solo *in conseguenza di questo tormento*, ottenni dal pianoforte tutto il possibile nel campo della cantabilità, consentendo a me e ai miei ascoltatori di godere delle composizioni di Bach per pianoforte senza alcun senso di dispetto per l'inadeguatezza dello strumento. Proprio allora nella mia testa nacque questa formula: solo pretendendo dal pianoforte l'impossibile raggiungerai tutto il possibile. Così, per esempio un quartetto che abbia imparato alla perfezione *La grande fuga op. 133 in si bemolle maggiore* di Beethoven, cosa quasi impossibile, suonerà molto meglio tutti gli altri quartetti di Beethoven e qualsiasi quartetto in genere. Questa naturale tendenza creativa, cioè l'esigenza della perfezione, non sta forse alla base delle tre versioni (in modo particolare della seconda!) dei dodici celebri *Studi trascendentali* di Liszt?

Comunque questo fenomeno è ben noto e non richiede un esame ulteriore. In base alla mia esperienza personale volevo solo ripetere una volta di più la vecchia verità, che le lezioni di polifonia non sono solo il mezzo migliore per sviluppare le qualità spirituali del pianista, ma servono anche a sviluppare quelle puramente strumentali e tecniche, dal momento che nulla può insegnare la cantabilità come il tessuto polifonico dei pezzi lenti. Confrontate quanto sia più facile eseguire cantabile *La canzone d'autunno* di Čajkovskij o, per dire, il *Preludio in re bemolle maggiore* di Chopin, piuttosto che, per esempio, questo passo:



I pianisti, che non dominano la sonorità, ottengono da queste due quinte un effetto molto fastidioso:



Mi si dirà: a che serve discutere? Tutti sanno che una melodia monodica o un duetto sostenuto, un accompagnamento armonico, per lo più con il pedale, risultano più melodiosi e gradevoli dei suoni armonici di un rigido tessuto polifonico, privo di un accompagnamento e di pedale: qui ci si pongono solo diversi problemi di sonorità. Lo so anch'io. Ma che cosa posso farci, se il mio desiderio caparbio, la mia «esigenza d'impossibile» mi impone di sentire con l'orecchio interiore la stessa «arte vocale», la stessa voce umana nella fuga citata, come anche nella *Canzone d'autunno*, nonostante tutta la diversità di contenuto di queste composizioni? Tenderò con tutte le forze e nonostante tutti gli ostacoli a raggiungere il canto, il canto e il canto! Gli sforzi "impossibili" porteranno a "possibili" conquiste!

Immagino quale sorriso ironico susciterebbe questa pagina in Ferruccio Busoni, che non ammette l'ingerenza dell'arte vocale nel campo dell'arte puramente strumentale. Egli quasi raccomandava di dimenticare il canto durante un'esecuzione strumentale, perché ogni strumento, e il

pianoforte in modo particolare, ha caratteristiche specifiche rigidamente definite, ha possibilità ed esigenze, che si accordano a meraviglia con la musica scritta appositamente e che sono del tutto differenti dalle caratteristiche specifiche e dalle possibilità dell'arte vocale. Certo, elemento originario della musica strumentale sono tutti i suoni della natura, a cominciare dal canto degli uccelli, dal frusciare del bosco, dal mormorio del ruscello, e così via fino al rumore del mare in tempesta, al fracasso delle valanghe, al rombo dell'uragano, ecc. Ma che cosa si può paragonare al fascino e all'espressività della voce umana?! È impossibile dimenticare la voce, l'uomo, il suono originale dell'uomo e dell'umanità; come un «dio nascosto», la voce vive in ogni musica, tutto deriva da essa e tutto tende ad essa.

Potrei corredare questa sezione di centinaia di esempi sullo studio della polifonia nella mia classe, ma lo ritengo superfluo *. In primo luogo ho già parlato a lungo nel capitolo sul suono della molteplicità di piani, della prospettiva e anche esplicitamente della polifonia; in secondo luogo, su questo argomento sono stati scritti tanti buoni libri noti a tutti i musicisti che mi resta soltanto da indicarli. Consiglio, comunque, di leggere in modo critico Ernst Kurt e Albert Schweitzer **, i più profondi e importanti conoscenti e studiosi di Bach accanto ad André Pirro e al nostro Boleslav Javorskij ³⁰. Malgrado essi ci abbiano dato, senza dubbio, un contributo positivo grazie alla loro capacità di approfondimento e penetrazione, spesso tuttavia peccano di formalismo, cosa inaccettabile per un musicista sovietico; parlo in particolare della *Musikpsychologie* di Kurt. Ma non ci sarà difficile separare il loglio dal grano.

La migliore esecuzione di Bach, o, meglio, quella che

* Ricorderò soltanto che capita molto spesso di richiamare l'attenzione degli studenti sulla chiara ricezione dei ritardi, di solito si tratta di dissonanze, tanto importanti in Bach. La stessa cosa avviene per "madama" Sincope.

** Un altro Albert, Albert Einstein, riteneva Albert Schweitzer una delle persone più significative del nostro secolo.

mi sembra la più fedele e convincente, è quella di Richter. Busoni mi fece un'impressione indimenticabile quando ero giovane, ma io ho sentito solo le sue brillanti trascrizioni, perché davanti a me, purtroppo, non ha mai suonato il Bach originale. La superiorità di Richter consiste forse nel fatto che suona solo il Bach originale. Penso che non ci sia da spiegare perché parlo così. Io amo quello che è *autentico, vero, non contraffatto*, anche se molti esecutori, naturalmente, sono attratti dalle trascrizioni!

Se dovessi tentare di dire nel modo più sintetico possibile perché mi sono tanto cari la polifonia e Bach il suo maggior creatore nella storia, direi: la polifonia riflette con mezzi musicali la straordinaria unità del particolare e del generale, dell'individuo e della massa, dell'uomo e dell'universo; la polifonia esprime per mezzo dei suoni la filosofia, l'etica e l'estetica contenute in questa unità. Questo rafforza il cuore e la mente. Mentre suono Bach, mi sento in accordo con il mondo e lo benedico.

Dopo aver trattato dell'«elemento per eccellenza» o meglio, più semplicemente, del mio elemento preferito, la polifonia, non intendo parlare di altri «elementi» qualsiasi. Inoltre ho ormai esaurito i più semplici aspetti tecnici fondamentali. Esiste ancora una quantità di sottospecie, di problemi complicati, composti, di «ibridi», ecc., di cui abbonda la musica pianistica e che si può classificare con successo, riunire e differenziare. «Si può collegare e coordinare ma si può anche e collegare e coordinare», come dice Pobedonosikov in Majakovskij *. Ma è forse necessario fare una piccola relazione sul *tremolo*, che Liszt amava tanto e che Chopin trascurava completamente, oppure sulle «estensioni», o su altri argomenti, dopo tutto quello che ho già detto sull'economia, sulla solidità, sulla sicurezza, sull'agilità, sulla natura e sui «seccanti» simboli M, V, H,

* Pobedonosikov è un personaggio della commedia *Il bagno* (1929), pesante critica contro la burocrazia sovietica (N.d.T.).

F? Penso che sia superfluo, tanto più che tutto questo è vecchio come il mondo. Se qualche "dottore in metodologia", mi accuserà di «plagio» ne sarò molto contento *. Io ho provato a parlare solo di cose che esistono realmente, come fanno da sempre coloro che cercano di conoscere la verità. Se invece un "difensore" in barba al "procuratore" troverà nei miei scritti qualcosa di nuovo **, allora accetterò che ci sia anche qualcosa di nuovo. Non mi preoccupo di quel che è vecchio o nuovo; vecchio insegnante a contatto ogni giorno con i giovani e che ha istruito centinaia di pianisti, so quel che è *necessario*. Per questo scrivo.

In un futuro non lontano tali appunti saranno, probabilmente, superflui. Sarà necessario incidere su registratore vere lezioni dei cosiddetti «maestri guida» e, naturalmente, di vari altri, farne delle copie e diffonderle nelle scuole musicali, nei licei e nei conservatori di diverse città, come si fa con i film. Spero che si arrivi presto a questo perché sarebbe di enorme utilità ³¹. D'altra parte, bisognerebbe fare le registrazioni di lezioni nelle scuole e nei licei di diverse città periferiche fino alle più piccole, e poi mandarle a noi, che lavoriamo nella capitale in modo che possiamo sapere esattamente non solo *quello* che si fa là, ma anche *come* viene fatto. Certo, questo lavoro, sia in centro sia in periferia, deve essere assolutamente «naturale», non preparato, artefatto o smontato, altrimenti perde il suo valore. Altra cosa è comporre una lezione scelta, standard, un modello supremo da imitare, in cui vengano mescolate e condensate tonnellate di saggezza e di utilità. Ma, perdonate la mancanza di modestia, penso che alcuni miei colleghi, e io stesso, peccatore, saremmo in grado di dare una lezione simile senza nessun montaggio oppure, usando l'espressione di Anton Rubinštejn, «come Dio comanda».

Mi si può rimproverare di aver trascurato nel mio bre-

* Non lo dico solo io, lo dicono in molti: una testa va bene, due sono meglio, mille ancora meglio!

** Gioco di parole burocratico (N.d.T.).

ve schema molte importantissime questioni tecniche. Ma strada facendo, sia nel capitolo sullo «specifico artistico», che nel capitolo sul suono si sono toccati continuamente problemi tecnici; e non è pensabile altrimenti: infatti, nella vita come nell'arte, tutti i fenomeni che chiamiamo con nomi diversi, sono indissolubilmente legati l'un l'altro in un tutt'uno. Inoltre ho già detto fin dall'inizio che non mi apprestavo a scrivere un *manuale* di pianoforte *. Di manuali ce ne sono molti e di molto buoni – da quello di Philipp Emanuel Bach fino al *Saggio metodologico per lo studio del pianoforte*, pubblicato dalla cattedra di storia e di teoria del pianismo del Conservatorio di Mosca diretta dal professor Aleksandr Nikolaev ³². Purtroppo conosco male i lavori stranieri sull'argomento. Volevo semplicemente comunicare una serie di pensieri e di consigli, che sorgono quotidianamente dal mio lavoro di insegnante e di esecutore, ponendo l'accento sulle cose più importanti e sui principi, che sono stati espressi anche nel piano di questo lavoro. Ripeto quanto detto prima: l'unica esposizione letteraria esauriente di quanto avviene in classe, nel mio lavoro individuale a casa e in pubblico, sarebbe un diario ininterrotto, appunti quotidiani. Ma io non ho tenuto un diario e ora me ne pento, visto che ogni giorno mi porta qualcosa di nuovo e, a suo modo, di interessante. L'uomo cambia, molte cose vengono dimenticate, e fra queste anche molte cose preziose. L'approssimarsi della vecchiaia e del momento in cui dirai a te stesso: «Finita la commedia» ** mi ha sollecitato a scrivere queste pagine. D'altro canto, da noi tutti, professori degli istituti artistici, si esige giustamente e legittimamente che ci occupiamo di metodologia, che esponiamo in un modo o nell'altro i nostri punti di vista artistici e pedagogici, che spieghiamo a parole il nostro lavoro; questo è stato per me un forte stimolo.

* Anche se, ahimè, nei miei scritti c'è anche troppo materiale puramente scolastico!

** In italiano nel testo (N.d.T.).

1. Sulla diteggiatura.

Quando si pensa alla diteggiatura, in primo luogo viene in mente l'antico proverbio latino: *quot homines tot sententiae* *. Ma questa fatalistica constatazione non ci riguarda, dal momento che capitano anche teste mediocri e menti non molto valide (si vedano le diteggiature di alcuni revisori). È importante fissare il principio fondamentale, supremo di una diteggiatura artisticamente corretta, tutto il resto allora è una conseguenza naturale. Penso che questo principio possa essere enunciato con questa forma generale: la diteggiatura migliore è quella che consente di eseguire nel modo più fedele una data musica e che corrisponde nel modo più preciso con il senso di essa. E questa diteggiatura sarà anche la più bella. Con questo voglio dire che il principio della comodità fisica, della comodità di una data mano, è un principio secondario che deriva dal primo e fondamentale.

Il *primo* principio presuppone solamente la comodità, musicale e semantica, che a volte non solo non coincide con la comodità fisica e motoria delle dita, ma addirittura le si contrappone. Ecco un esempio chiarificatore tratto dalle 32 *Variazioni* di Beethoven, l'ultima variazione prima della coda:

* La traduzione russa dice: «Tante sono le teste e tante sono le intelligenze», e Neuhaus, in nota, commenta: «La traduzione non è fedele perché sicuramente ci sono molte più teste che intelligenze!» (N.d.C.).

Es. 54

Da un punto di vista fisico sarebbe molto più comodo suonare questa scala con la diteggiatura normale e comunemente accettata per le scale:

Es. 55

Ma devo dire che persino io, che ne ho viste di tutti i colori, non ho mai incontrato uno sciocco che pretendesse di suonare questo passo con questa diteggiatura «comoda». Il perché è chiaro: con la diteggiatura “comoda” è tremendamente “scomodo” rendere il fraseggio richiesto da Beethoven, cioè la sua idea musicale espressa in semi-crome legate; invece è estremamente “comodo” renderlo con una diteggiatura meno comoda: 2-3, 2-3, 2-3, ecc.! Così si riesce anche ad esprimere il contenuto musicale del pezzo. Al contrario, la diteggiatura da me riportata nell'es. 55 sarebbe molto buona se per tutta la battuta ci fosse un'unica legatura.

Mi si dirà: lei si è alleggerito il compito, riportando un esempio troppo assurdo di *comodità fisica*; visto che dice lei stesso di non aver incontrato una persona, che suonasse in questo modo. Io conosco migliaia di edizioni e decine di redattori, e credetemi che mi sono imbattuto in diteggiature che per la loro assurdità non erano da meno e a volte, per la verità molto di rado, erano assolutamente pari all'assurda *comodità* inventata da me.

Dopo il primo e più importante principio, quello che suggerisce di trovare la diteggiatura più conveniente e utile per rendere un certo contenuto musicale, e che inevitabilmente sarà anche quella esteticamente più giustificata, cioè più *bella*, si può considerare come secondo principio l'agilità, la dialettica, la variabilità, la versatilità della diteggiatura dettata dallo spirito, dal carattere, dallo stile pianistico di un certo autore *. Un piccolo esempio tratto dalla mia esperienza personale: non suono mai una scala cromatica in Beethoven con tutte e cinque le dita partendo dal si e adottando la successione di cinque, tre, quattro dita, e così via. Liszt, invece, adottò in continuazione questa diteggiatura. Un caso analogo: probabilmente non verrà in mente a nessuno, di suonare anche le scale diatoniche più veloci nelle composizioni di Mozart, Beethoven, fino a Chopin, con tutte e cinque le dita di seguito – a gruppi di cinque, come è indicato da Liszt nella “folia” che precede la «*Jota*» nella *Rapsodia spagnola*:

Es. 56

D'altra parte è semplicemente impensabile e controindicato suonare questo passo con la diteggiatura normale della scala, senza il quinto. E se un mio allievo evita questa diteggiatura per paura di passare il pollice sotto il mignolo, cosa inconsueta, lo tormento fino a quando non eseguirà *brillantemente* questo passaggio proprio con la diteggiatura prevista da Liszt. Perché attribuisco un significato simile

* Questo secondo principio è, in sostanza, solo una variante del primo, ma gli attribuisco un significato così grande, che preferisco menzionarlo a parte.

a questa "minuzia"? Solo perché in questa diteggiatura e naturalmente *in questa musica* vedo tutto Liszt: vedo le sue mani, il suo gesto, il suo fare grifagno, sento l'alito di questo demone dall'apparenza di un monaco... * Nell'arte infatti non esistono "minuzie"; tutto, fino all'ultimo dettaglio, è sottomesso alle leggi della Bellezza. Ecco perché tengo in così gran conto qualsiasi diteggiatura segnata dall'autore stesso, anche se le caratteristiche della mia mano m'impediscono di utilizzarla. Guardate tutte le diteggiature indicate da Rachmaninov nelle sue composizioni: le sue diteggiature costituiscono una vera e propria *lezione* di esecuzione e sono mezzo insostituibile per conoscerlo e per conoscere il suo «stile pianistico».

Un tipico esempio d'incomprensione dell'*estetica* della diteggiatura e della necessaria intesa con l'estetica e col modo di suonare dell'autore, lo potete trovare nella revisione della prima *Ballata in sol minore* di Chopin di Karl Klindworth. Ecco la sua diteggiatura nel passaggio, «Arpeggio», che precede l'esposizione del secondo tema del gruppo tematico secondario:

Es. 57

Fino all'ultima semiminima di questa battuta tutto va

* Konstantin Sergeevič Stanislavskij capirebbe perché una tale "minuzia" mi preoccupa!

a meraviglia, e all'improvviso ecco un gesto inaspettato alla Prokof'ev:

Es. 58



invece di una posizione lata, di un LEGATO così naturale, giustificato, concorde con lo spirito del pianismo chopiniano, che s'incontra a ogni passo (si veda almeno lo *Studio op. 10, n. 1**).

Es. 59

A musical example for piano. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves have a common time signature. The top staff has a key signature of one sharp. The bottom staff has a key signature of one flat. In the first measure, there are four notes: the first is a eighth note with a vertical stem, followed by three sixteenth notes. Fingerings '5 1 2 3' are placed above these notes. In the second measure, there are four eighth notes. Fingerings '8a' are placed above the first two notes, and '8a' is also placed above the last two notes. The piano keys are indicated below the staff.

Perché ho menzionato Prokof'ev? Ma perché a tratti quel gesto "calcistico", coraggioso e sfrontato, tanto consono alla sua natura, è stato attribuito a sorpresa da Klindworth proprio a una natura opposta per temperamento spirituale, quella di Chopin. Ecco un esempio «demonstrativo» preso da Prokof'ev: la cadenza del primo tempo del *Secondo concerto in sol minore*: tutti i passaggi analoghi presentano con ostinazione la stessa diteggiatura (es. 60).

Altra cosa sicura è che un pianista esperto può ottenere il risultato sonoro desiderato con le diteggiature più diverse ma a che pro', ditemi di grazia, grattarsi l'orecchio sinistro con la mano destra (e oltretutto attraverso la te-

* Per quelli che dubitano che questa diteggiatura sia accessibile a mani molto piccole, dichiaro: non c'è una mano tanto piccola che non possa farlo. Garanzia: l'agilità, la *souplesse*, la naturalezza e la precisione.



sta), quando è molto più semplice e *comodo* farlo con la sinistra *?

I buoni artisti raggiungono sempre la verità e l'armonia, cioè quello che abitualmente si chiama *semplicità*, e noi sappiamo che in arte non ci sono "minuzie" inutili. Perciò non schizzate veleno contro di me, che ho dedicato tante righe a due esempi di diteggiatura; penso infatti che il problema dell'esecuzione, che qui tocco, sia importante e significativo per il pianista.

Il terzo principio in ordine «gerarchico» è il principio della *comodità* della diteggiatura in relazione ad una *data* mano, a partire dalle particolarità individuali e dalle intenzioni del pianista. Questo principio, naturalmente, dipende dai primi due. Chiunque sa che la mano, che prende a fatica un accordo di quattro note in do minore:



si «sistemerà» in modo completamente diverso sulla tastiera rispetto ad una mano grande, come quella di Richter,

* Come si sa, Mozart da bambino mostrò che è possibile suonare col naso. Anton Rubinštejn una volta disse: «Suonate anche col naso, basta che lo facciate bene!».

che prende con disinvolta una dodicesima o accordi simili (Rachmaninov, *op. 39 n. 2*):



La questione è talmente chiara che non vale la pena di soffermarvisi. Un pianista, sia pure dotato della mano più piccola e scomoda, potrà sempre osservare il primo e il secondo principio della diteggiatura, se capisce la musica e ha una buona cultura pianistica; tuttavia li adotterà sfruttando i propri mezzi individuali per realizzare le *proprie* intenzioni; così, applicherà il terzo principio.

Lo studio attento del modo di suonare di un'intera serie di grandi pianisti, rivelerà facilmente che le loro diteggiature sono differenti, così come sono differenti il loro uso del pedale, il « tocco », il fraseggio, e in genere tutta l'esecuzione. L'esecuzione infatti è anche creazione, cioè è individuale, unica.

Potrei, sull'esempio dei capitoli precedenti, riportare una serie di casi discutibili di diteggiatura in composizioni di diversi stili o dare un panorama critico della diteggiatura di diverse edizioni e revisioni. Ma questo mi porterebbe di nuovo troppo lontano. Quella breve « teoria della diteggiatura » che ho riassunto in tre principi, mi sembra pienamente sufficiente per trarne deduzioni utili ad ogni caso specifico. Ma mi preme comunicare un fatto che riguarda me personalmente e che ha, mi sembra, un'utilità generale.

Da quando mi si è ammalata la mano destra, in seguito a una grave polinevrite, conseguenza di una difterite avuta nel 1933-34, nella mia « economia di diteggiatura » sono avvenuti bruschi cambiamenti. Non solo ho cominciato a sostituire alcuni movimenti con altri (certo, in modo assolutamente involontario dal momento che ho molta esperienza e che ho solo "registrato" quello che succede), ma di conseguenza ho cambiato spesso anche la diteggiatura: « Se non c'è la stecca da biliardo, vada per il bastone »

come dice il proverbio. Prima amavo molto usare la diteggiatura chopiniana (terzo, quarto e quinto dito), adesso devo evitarla, giacché dopo la malattia queste dita sono diventate «inerti»; il quarto, in modo particolare, ha sempre la tendenza a posarsi sulla tastiera, e solo la mia vigilanza accanita gli impedisce di trasformarsi in uno spregevole “compartecipante”. Una volta mi è capitato questo fatto spassoso e... triste. In un edificio piuttosto freddo (e questo agisce in modo letale su una mano malata) suonavo per gli studenti di un conservatorio la *Sonata n. 17 in re minore* di Beethoven. Il passaggio della prima pagina:

Es. 61



non risultava chiarissimo: il terzo e il quarto dito “s’inceppavano”. Alla ripresa dell’esposizione pensai a come superare la difficoltà, e suonai alternando le mani così:

Es. 62



Il passaggio riuscì splendidamente. Poi, in una conversazione svoltasi dopo il concerto, chiesi agli studenti di non copiarmi per carità nell’esecuzione di questo passaggio, spiegando loro che ero ricorso alla trascrizione solo per una certa precarietà della mia mano e per il freddo, ma un pianista *sano* deve suonare solo come è stato scritto da Beethoven.

Tutti i pianisti maturi sono capaci, nel caso, di sostituire una diteggiatura con un’altra, ma bisogna *impararne*, di regola, una sola e fissare la migliore di quelle possibili.

Infatti bisogna sfruttare la *memoria muscolare* *, che, come è noto da tempo, ha un ruolo enorme in qualsiasi lavoro fisico: è la cosiddetta automatizzazione. Se ci si può esprimere «in forma scientifica», il pianista sfrutta contemporaneamente due specie di memoria: quella musicale che è spirituale e quella muscolare che è materiale. La prima, naturalmente, è la più importante, è quella che comanda e organizza, ma non si può fare a meno della seconda che è il fedele servo-esecutore, e che alleggerisce il lavoro del padrone. Bisogna osservare che le confusioni e gli incidenti che si riscontrano negli studenti musicalmente poco evoluti, sono conseguenza del fatto che essi imparano qualcosa «meccanicamente», senza la doverosa partecipazione della testa e dell'orecchio (la «testa» ricorda peggio delle dita), il «servitore» lavora senza rendersi conto delle cose, mentre il «padrone» dorme; infatti gli errori dei musicisti molto buoni, che hanno un padrone forte, derivano dal fatto che il servo è negligente, non esegue l'ordine del padrone. Delimitare con precisione le funzioni del padrone e del servitore, definire in modo preciso chi è colpevole dell'incidente non è sempre facile, ma è sempre possibile; lo so per esperienza personale e per aver osservato gli studenti.

Tornando alla questione della mia mutata economia di diteggiatura riporterò due, tre esempi di quello che era prima e di come è diventata adesso. Prima, io eseguivo il secondo *Preludio in do minore* dal primo volume del *Clavicembalo ben temperato* di Bach, come tutti, cioè:

Es. 63

* Ecco perché «la ripetizione è madre dell'apprendimento».

Ora lo suono così:

Es. 64

A musical staff in G major, 2/4 time. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated below the notes: 5 1 2 3 1 3 1 2 (4) 5 1 2 3 1 3 2 1 4.

Variazioni analoghe si sono rivelate necessarie in molte altre battute. Da che cosa sono state sollecitate, dunque, queste variazioni? Nel secondo caso la mano, naturalmente, sfrutta slanci maggiori che nel primo. Inoltre, l'intervallo fra il do e il mi bemolle (sesta discendente all'inizio del preludio), preso con il quinto e pollice, richiede un'estensione notevolmente minore dello stesso intervallo di sesta maggiore con la diteggiatura quinto-secondo dito.

Ma per lo «stato d'inerzia» della mia mano questa diteggiatura è molto più comoda. Prima suonavo con diteggiatura normale il *Presto* dal *Preludio n. 10 in mi minore* dal primo volume del *Clavicembalo ben temperato*:

Es. 65

A musical staff in G major, 2/4 time. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated below the notes: 3 4 5 4 5 4 3 1 3 4 5 4 5 4 3.

Non solo non evitavo le dita "deboli", il terzo, il quarto, il quinto, ma, al contrario, mi rallegravo di poter dar loro un buon lavoro; adesso sono costretto, mi è più comodo, suonare così:

Es. 66

A musical staff in G major, 2/4 time. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated below the notes: 3 4 5 (1) 4 3 2 1 2 3 4 1 4 3 2.

Nella *Fuga in mi minore n. 10* che segue questo preludio, prima, certamente, suonavo così il tema:

Es. 67

Adesso invece lo suono così:

Es. 68

Richiamo l'attenzione sul fatto che in tutti e tre gli esempi la prima diteggiatura era più bella, più logica e più semplice della seconda. Ma che fare? Adesso questa diteggiatura mi è più utile, perché richiede un maggior numero di movimenti veloci rotatori e un uso più frequente del primo e secondo dito. Occorre fare di necessità virtù!

Mi si chiederà perché esponga questa "chirodattilopatologia" e che cosa essa contenga di interessante? A me interessa la capacità del pianista di riorganizzarsi dialetticamente, a seconda delle situazioni, senza fermarsi mai a principi strettamente dogmatici * tendendo con qualsiasi mezzo e in qualunque caso a *raggiungere lo scopo*. Questo principio dialettico è adottato costantemente da pianisti con mani completamente sane, ma alcuni pianisti dogmatici lo sottovalutano; la mia indisposizione mi ha invece convinto profondamente della sua efficacia e del suo valore. Per questo ho speso tante parole e ho riportato tanti esempi.

* In questo caso, per esempio, la prima diteggiatura in tutti e tre gli esempi è migliore e più estetica della seconda. Ma se ragionassi così, mi sarebbe più difficile suonare.

La «non dialetticità» mentale di alcuni giovani pianisti emerge per esempio da una “minuzia” come l’adoperare *sempre le stesse dita* nelle scale cromatiche, evitando il quarto e tanto più il quinto dito, *indipendentemente* dalla loro forza e velocità. Tuttavia hanno certamente loro insegnato che le scale cromatiche si possono suonare, a seconda della necessità, con sei diverse diteggiature; non le riporterò qui, dal momento che sono note a tutti, ma posso aggiungerne altre due che si ottengono dalla divisione delle terze minori cromatiche come ho già riportato sopra, cioè:

Es. 69

ecc.

E solo con le tre dita superiori:

Es. 70

Raccomando molto di esercitarsi su queste due diteggiature. La prima insegna l’assoluto LEGATO attraverso il GLISSANDO, la seconda rafforza le dita estreme e serve da chiave per impadronirsi di due *Studi* di Chopin, quello op. 10 n. 2 e, naturalmente, quello op. 25 n. 6, che propongo sempre di studiare contemporaneamente.

Penso che chiunque abbia piena cognizione della tastiera e della sua mano, tratta piacere dal fatto di suonare ogni volta una scala cromatica intera con una sola “metà” della mano, divisa idealmente fra il secondo e il terzo dito fino al carpo.

Per impadronirsi del GLISSANDO con tutte le dita consiglio di fare di tanto in tanto esercizi simili:

Es. 71



Anche in posizioni sempre più late:

Es. 72



con la raccomandazione di non affannarsi troppo.

Piuttosto che suonare queste noiose tiritere è meglio dedicarsi agli incantevoli esercizi di Brahms per il GLISSANDO, che concludono il primo quaderno dei suoi esercizi. Non sono neanche più esercizi, ma quasi intermezzi pieni di musica meravigliosa, oltre che utilissimi! Personalmente amo tanto il GLISSANDO, che uso questo procedimento, sebbene non sia assolutamente obbligatorio per eseguire passaggi simili:

Es. 73



Mi sono dilungato su questo procedimento di diteggiatura, il GLISSANDO, non solo perché è indispensabile per le terze cromatiche e in molti altri casi, ma anche perché il suo studio rafforza in modo particolare la *sensazione fisica* del LEGATO, bellissima sensazione della quale non può fare a meno nessun pianista. A volte, suonando con particolare passione, con un amore particolare e verso la musica e verso il piano, avverto in modo acuto la gioia che mi provoca il *processo fisico del suonare*; il piacere che provano non solo la mia «anima» e il mio orecchio, ma che provano anche le mie dita al contatto con la tastiera! Chopin diceva

ai suoi allievi: «Convincetevi di suonare *bene*, e saprete realmente suonare bene!». In altre parole, provate piacere, provate gioia! Una giusta percezione della tastiera somiglia alla sensazione che si prova tenendo in mano una cosa meravigliosa, una statuetta greca o qualcosa di simile.

La comprensione e la sensazione dell'*individualità*, dell'*indipendenza* delle singole dita, di cui ho già parlato, contribuiscono efficacemente a trovare una buona diteggiatura. Ho provato un senso di vera «repulsione pianistica», quando ho visto nella revisione di Ignacy Friedman la seguente diteggiatura del *Notturno n. 5* di Chopin:

Es. 74



invece della naturale successione 4,5,4,3,2,1,2: il primo dito sul *si!* In Chopin! Chiunque capirebbe che il pollice qui sarebbe giustificato solo se la frase avesse approssimativamente quest'aspetto:

Es. 75



Di solito si usa il pollice, nei casi in cui è necessario spostare la mano da una posizione in un'altra («cambiare le posizioni»), dal basso in alto o dall'alto in basso, ma è impensabile usarlo quando la mano, preparandosi a un «passaggio» inesistente, torna alla posizione precedente:

Es. 76





Il ritratto di Neuhaus eseguito da Boris Šuchaev.



Neuhaus alternò sempre l'attività didattica a quella concertistica. Eccolo tra alcuni suoi allievi.

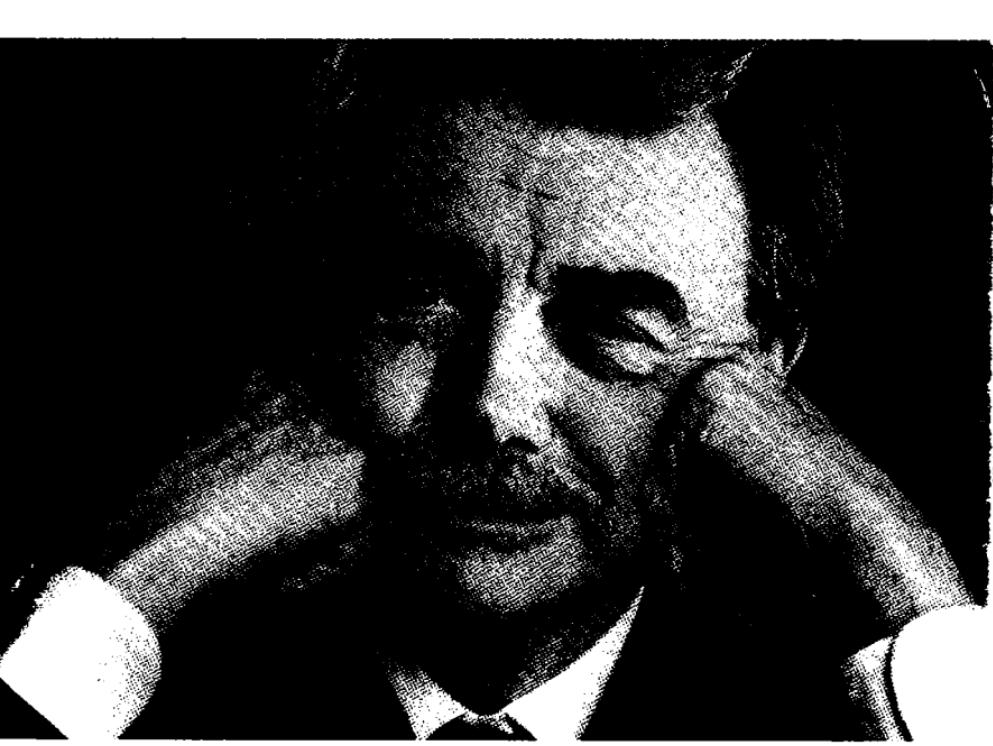


Neuhaus a Praga nella primavera del 1963.



Qui sopra: Siena, Accademia Chigiana. Stanislav Neuhaus con Voskobojnikov nel 1975.

Nella pagina a fianco: La fotografia del giugno 1962 che Neuhaus dedicò a Voskobojnikov (*sopra*) e Richter in compagnia di Neuhaus (*sotto*).





La fotografia «ufficiale» di Neuhaus apparsa nell'edizione sovietica di questo libro.



Neuhaus negli ultimi anni.



Durante una lezione, nel 1963. Neuhaus si spense l'anno successivo, il 10 ottobre.

Non riesco a capire come Friedman, un pianista dotato di talento, di forza, e di enorme esperienza di esecutore e di insegnante, abbia potuto lasciarsi sfuggire una simile stupidaggine. Comunque nella sua revisione di Chopin si trovano perle simili a bizzeffe! Riporterò soltanto una diteggiatura nauseante del passaggio che precede il secondo tema nel primo tempo del primo *Concerto in mi minore* di Chopin:

E.S. 77

1 4 2 4
1 4 2 4

1 4 2 4

1 3 2 4

1 5 2 4
1 5 2 4

84
85

È particolarmente «bella» quest'aggiunta di un'acciacatura sul mi, inesistente in Chopin, dettata esclusivamente da criteri di diteggiatura, ma non da criteri musicali. Tratterò a stento una bestemmia. Se a qualcuno non è chiaro, ricordo che la diteggiatura corretta di Chopin a questo punto è:

una disposizione lata molto ampia dell'accordo di settima in primo rivolto, vale a dire in quinta e sesta:



ma non il ristretto antichopiniano accordo in terzo rivolto:



Anche le revisioni di gloriosi pianisti abbondano di queste perle! Peccato! * Evidentemente malgrado il talento, l'intelligenza e la cultura sono insufficienti. Ecco chi è che deve leggere Stanislavskij! E adesso paragonate a questa orribile diteggiatura la meravigliosa, sì, non sorridete, me-ra-vi-glio-sa, diteggiatura di Rachmaninov alla fine del *Quadro-Studio in re minore op. 38 n. 8* che ho già ricordato in precedenza a proposito dell'individualità delle dita; in questo studio appare con chiarezza il carattere individuale del dito, necessario in questa frase, e si materializza il *gesto*, idealmente consono al senso musicale. Dal punto di vi-

* Un mio consiglio: non prendete mai alla lettera nessuna diteggiatura di revisore; invece studiate con amore le diteggiature dei grandi pianisti-compositori, come Liszt, Rachmaninov, Medtner, e altri.

sta della diteggiatura è un *assolo* del primo dito, simile a un assolo di corno e di trombone in orchestra.

La diteggiatura del *Notturno* prevista da Friedman, oltre ad essere insensata e antichopiniana, è fastidiosa per la sfiducia nei confronti del quinto dito. Io strillo sempre con gli studenti, che, per paura, sostituiscono negli accompagnamenti il quinto dito della mano sinistra con il terzo o con qualche altro, in particolare in *f* o *ff*. Io dico loro: non vi dimenticate che col quinto dito si può uccidere un uomo (sebbene io personalmente non abbia provato simili impulsi). Non c'è niente di più antipianistico e di innaturale, per esempio, di una diteggiatura simile:

Es. 79



Tuttavia mi è toccato fare la conoscenza con questa delizia, in verità molto tempo fa! Certo, cadendo in picchiata col quinto dito su un tasto nero, si può sbagliare, ma se si prende questo tasto "di piatto" col polpastrello, non c'è niente di più comodo e di più naturale del mignolo. Per non parlare, logicamente, del cosiddetto sistema «complesso», o «a cinque dita», più normale.

Ecco un altro esempio di «dialettica della diteggiatura» nel *Preludio in si bemolle minore op. 28 n. 16* di Chopin. La prima volta adotto la diteggiatura qui indicata:

Es. 80



La seconda volta, prima della fine, quando quello stesso passaggio è più veloce, SEMPRE PIÙ ANIMATO, preferisco il procedimento «complesso», «a cinque dita»:

1 2 3 4 5 1 2 3 1 4 2 3 1 4 3 2

proprio perché il tempo è più impetuoso. Certo, si può benissimo suonare entrambe le volte con la stessa diteggiatura, ma allora è meglio adottare la seconda. Quando bisogna suonare un passaggio molto forte e non molto velocemente, io evito coscientemente il sistema «a cinque dita», e uso il più spesso possibile il primo dito per sfruttare meglio gli ampi movimenti rotatori, che aiutano a dar forza.

In conclusione dirò in gran segreto: considero la più piacevole annotazione di una diteggiatura quella di Debussy nei suoi *Dodici studi*: non ha indicato neppure un dito e in una breve, spiritosa prefazione ha spiegato il perché di questa scelta. Come è piacevole vedere un testo musicale pulito, non appesantito dall'aritmetica, non solcato da cifre! È piacevole quasi come contemplare un autografo o un testo originale di Bach, nel quale non c'è altro che le «nude note». Un pianista che *conosca* la musica, se stesso e il pianoforte, arriva facilmente alla stessa conclusione di Debussy. Questa è la fine di un viaggio, il risultato di una buona scuola, dell'esperienza e dell'istinto.

2. Il pedale.

È praticamente impossibile scrivere sul pedale, senza ricorrere tutto il tempo agli esempi al pianoforte; a meno che non ci si limiti ad alcune frasi belle ed esatte quali: «Il pedale è l'anima del pianoforte» (Rubinštejn) oppure: «Il pedale è la luce della luna, che inonda il paesaggio» (Busoni). Ma come si potrebbe scrivere del pianoforte e non scrivere del pedale, caratteristica originale e bellissima del

nostro strumento e potente mezzo comunicativo a disposizione dei maestri. Sarebbe imperdonabile, e perciò, facendomi forza, tenterò di dirne qualche parola.

A me pare che uno dei compiti principali del pedale sia quello di eliminare una parte di quelle secchezze e discontinuità di suono tipiche del pianoforte e che lo distinguono in modo negativo da tutti gli altri strumenti. Perciò, suonando una frase melodica a una voce in tempo lento e senza nessun accompagnamento, potrete utilizzare il pedale su ogni nota della melodia, per darle maggiore cantabilità e un timbro più ricco e colorato. Tutti sanno quel che succede: quando si spinge il pedale di destra, si sollevano gli smorzatori di tutte le corde; ogni tasto preso sulla tastiera produce suoni armonici superiori e inferiori che arricchiscono il suono. Naturalmente, questo non succede senza pedale.

Mi permetterò di esporre la mia «opinione eretica» sul pedale nelle composizioni di Bach. Bisogna suonare Bach con il pedale, ma con un pedale intelligente, attento, *straordinariamente parsimonioso* *. Certo, in molti casi il pedale è completamente fuori luogo. Ma a suonare tutto Bach assolutamente senza pedale, come esigono alcuni, su un pianoforte moderno sarebbe impoverirne il suono rispetto al clavicembalo! Infatti, è proprio del clavicembalo quel meraviglioso stormire argentato (*das silberne Rausschen*), possibile solo perché il clavicembalo non ha smorzatori, come il pianoforte, e la vibrazione della corda continua molto più a lungo che su un pianoforte senza pedale, ed è imbevuta di armonie. Si può dire senza particolare esagerazione che il clavicembalo viene suonato con un pedale ininterrotto, cosa assolutamente impossibile col pianoforte. Lo strumento più delicato, il clavicordo, che Bach

* Naturalmente in modo che non venga travisata neppure per un istante la chiarezza del tessuto polifonico. Nella mia classe definiamo "ventriloquo" il triste fenomeno che si verifica quando in una voce risuonano inopinatamente due suoni contemporanei.

amava tanto, malgrado la sua scarsa potenza rendesse difficile sentirlo a dieci passi di distanza, aveva comunque una superiorità nei confronti del pianoforte: suonando, era possibile ottenere il suono vibrato come con gli archi. Al pianoforte invece manca anche questo splendido mezzo espressivo. Bisogna forse privarlo anche del pedale in base a qualche considerazione "professorale"? I "professori", cioè gli insegnanti, soffrono molto per il cattivo uso del pedale dei cattivi allievi; questo però non vuol dire che il pedale in genere vada liquidato. Bisogna migliorarlo, trasformarlo da irrazionale in razionale. Ma mi sembra assurdo rifiutare questo straordinario mezzo sonoro. Non mi considerate un « cavaliere del pedale, votato a lui con abnegazione ». Vi assicuro che spesso lo uso ma altrettanto spesso non lo uso; suono l'ottanta per cento del mio repertorio con metà o un quarto di pedale ed eseguo solo il venti per cento del repertorio o meno a pedale pieno. Per esempio suono *completamente* senza pedale tutto il *Capriccio op. 76, n. 2, in si minore* di Brahms, tranne le due battute conclusive, che acquistano così un tono « conclusivo ».

Ecco i miei ALIBI riguardo all'uso del pedale; potrei riportarne migliaia, e Bach, Mozart, Haydn e anche Beethoven sarebbero miei testimoni imparziali. Ma io, certamente, non citerò neppure un'opera di Chopin, di Čajkovskij *, per non parlare di Liszt o di Skrjabin, in cui il mio piede non tocchi costantemente il pedale **. Da tutto questo deduco che non usare mai il pedale è *un'eccezione alla regola*; usarlo continuamente, ma con intelligenza, è la regola. Il pedale è una proprietà organica, imprescindibile, importantissima come le altre, ed è una peculiarità del pianoforte, per cui eliminarla *completamente* significa castrare impietosamente il nostro strumento.

* Senza escludere l'*Album della gioventù*.

** Ovviamente tralascio quella letteratura didattica per principianti, in cui piedini corti e musica corta dettano al pianoforte un respiro corto, cioè la totale assenza dell'uso del pedale.

Solo i procedimenti più elementari e i casi generali di uso del pedale possono essere analizzati e definiti in astratto. Il "campo d'azione" del pedale staccato dal suono è assai ristretto. Utili e interessanti sono soprattutto il pedale sincronico, cioè il pedale che si abbassa esattamente insieme al suono, o il pedale di ritardo nei casi in cui occorra unire una serie di accordi di **LEGATO**, che è impossibile legare con le sole dita senza pedale. In questo caso, come si sa, il pedale viene lasciato immediatamente *dopo* che sia stato preso l'accordo seguente, che così viene rafforzato dal nuovo pedale, e così via.

A volte il pianoforte vorrebbe, come dire, "aprire tutti i pori" in anticipo; così, per esempio, quando inizio la *Sonata n. 17 in re minore* di Beethoven, il mio piede si poggia involontariamente sul pedale prima che le dita si pogginino sui tasti; lo stesso avviene all'inizio della *Sonata in si bemolle maggiore op. 106*, quando si vuole che tutta l'aria sia impregnata in anticipo della sonorità del si bemolle maggiore, prima ancora che si diffonda questo grido vittorioso. Questo pedale potrebbe essere chiamato «preliminare», ma questa effettivamente è già una *minuzia* (senza virgolette) *.

Questi tre aspetti della tecnica del pedale, certo, sono solo l'*abbiccì*, col quale si costruisce la lingua del pedale artistico, ma di questo occorre parlare anche nelle classi più avanzate dei conservatori.

Le questioni del pedale artistico sono *assolutamente inseparabili* dalle questioni dello specifico sonoro. Ecco perché qualsiasi indicazione di pedale, anche la più precisa, è così imperfetta. Si tratta sempre solo di un'equazione a tre incognite. Mi si può obiettare che le indicazioni delle due rimanenti incognite, cioè del suono e del ritmo, sono approssimative quanto quelle del pedale, anche se sono sem-

* Tutti noi usiamo costantemente questo pedale preliminare, a volte anche senza accorgercene.

pre comprensibili e sufficienti; sappiamo infatti che al pianoforte è possibile dare circa cento gradazioni dinamiche, mentre per il PIANO abbiamo solo quattro indicazioni: *p*, *pp*, *ppp*, *pppp*, per il FORTE altre quattro: *f*, *ff*, *fff*, *ffff* (molto raro!), in tutto sono otto, ma calcolando anche quelle di mezzo, *mp*, *mf*, o più *pp*, come spesso scrive Debussy, diventano undici, cioè all'incirca un decimo di quei livelli reali di dinamica, che usa qualsiasi pianista maturo. Ma forse che l'indicazione di ritmo e metronomo del *Poema op. 32 in fa diesis maggiore* di Skrjabin corrisponde a come la eseguirebbero effettivamente l'autore stesso, e qualsiasi pianista capace, come per esempio Sofronickij?

Sì, questo argomento è valido e io in parte sono pronto a ritirare le mie invettive contro le indicazioni di pedale o ad estenderle anche alle indicazioni dinamiche e ritmiche, come sarebbe più giusto. Non bisogna dimenticare che chi si fida ciecamente delle indicazioni di pedale, e di revisori qualsiasi, prende inevitabilmente una cantonata; e come insegnante lo so bene.

Potrei riportare un mucchio di triviali curiosità, stampate nero su bianco, ma non voglio trasformare i miei appunti in un triste *panopticum*. Dirò soltanto che a queste indicazioni accurate di pedale, talvolta assai dubbiose, talvolta semplicemente assurde, preferisco un breve commento di Liszt alla propria trascrizione della ouverture del *Tannhäuser*: «*Verständiger Pedalgebrauch wird vorausgesetzt*» *; dopo di che, naturalmente, nel testo non vedrete nessuna indicazione di pedale. È un caso analogo all'assenza di diteggiatura in Debussy sopra menzionata oppure all'assenza di qualsiasi indicazione in Bach. È chiaro che in tutti i casi la mancanza assoluta di indicazioni è accessibile e comprensibile solo a quelli che sanno e rappresenta la fine del viaggio, il risultato della conoscenza e dell'esperienza;

* In tedesco nel testo: «Si presuppone un uso razionale del pedale» (N.d.T.).

inoltre è chiaro che io non propongo di iniziare lo studio del pedale da simili osservazioni di Liszt, come non propongo di iniziare lo studio del pianoforte dall'ouverture del *Tannhäuser*. Indico soltanto ancora una volta, e non sarà l'ultima, «gli inizi e i punti di arrivo». Quanto prima si raggiungono certi obiettivi, tanto più in fretta si acquisterà consapevolezza.

È difficile impadronirsi immediatamente di una delle proprietà più importanti del pedale, e cioè del fatto che l'effetto muta a seconda della pressione che gli si imprime. Per dirla più semplicemente, esiste il pedale pieno, il semipedale, un quarto di pedale, e anche fra questi sono ancora possibili delle gradazioni. Con l'uso intelligente del pedale a metà o a un terzo, un pianista esperto può ottenere quasi gli stessi risultati sonori, forniti dal terzo pedale inventato da Steinway; può ottenere, cioè, che alcuni suoni, di solito i più gravi, risuonino sul pedale e continuino mentre altri, più «leggeri» e acuti, non risentano del pedale, e risultino perfettamente trasparenti. Questo è possibile non solo per l'azione diversa degli smorzatori in rapporto al grado di pressione del pedale, ma grazie anche alla sua proprietà fondamentale di agire in modo diverso sui suoni a seconda della loro altezza. Anche il pianista meno attento alle sottigliezze è in grado di verificare che una nota grave continua a vibrare grazie al pedale, mentre, *adottando il semipedale* sui registri più acuti, tutto risulta assolutamente puro e trasparente; cioè, per dirla più semplicemente, per registri più acuti si cambia il pedale, secondo il mutare delle armonie, dei suoni della melodia, ecc., mentre per il basso resta invariato, la nota o le note continuano a risuonare, come se fossero tenute con le dita, e non con il piede. Questa bellissima proprietà del pedale ci permette di eseguire in modo assolutamente pulito e preciso anche musica che altrimenti sarebbe possibile eseguire correttamente solo con tre mani. Questo è particolarmente utile quando si suona

Glazunov, la cui musica pianistica si potrebbe definire "a tre mani", visto che abbonda di ottave basse prolungate in TENUTO, mentre entrambe le mani sono occupate in registri più acuti: la sinistra con funzioni di accompagnamento, la destra nell'esposizione della linea melodica, oppure il contrario. Basta guardare la sua *Prima sonata in si bemolle minore*, per convincervi di quel che ho detto. La stessa cosa succede anche in Szymanowsky, e in genere in qualunque composizione per pianoforte, che ricordi più o meno la trascrizione pianistica di una partitura orchestrale. Con questo non voglio dire nulla contro lo stile pianistico di Glazunov che è bellissimo e perfetto, ma nella sua scrittura si avverte il compositore che ragiona prevalentemente in modo *orchestrale*. Questo non si potrebbe dire mai di Chopin. Ci sono compositori dei quali si può dire, in senso allegorico, e per paradosso, che creano la propria musica tanto con la testa quanto con le dita, come nel caso di Chopin, Debussy, o Rachmaninov, che per questo sono tanto amati dai pianisti.

Ma molto spesso la differenza di scrittura e di stile fra Glazunov e Chopin è più di forma che di sostanza: se Glazunov avesse composto la terza *Ballata* di Chopin, probabilmente l'avrebbe scritta così:

Es. 82

Invece Chopin, come si sa, scriveva le ottave del basso, in mi bemolle, la bemolle, ecc., come crome tenendo conto del pedale. Devo, tuttavia, osservare che se avessi

visto in Chopin il passo scritto nello stile di Glazunov, forse avrei dovuto suonarlo un po' PIÙ PESANTE di quanto si addica a Chopin; di qui la conclusione *straordinariamente importante per gli studenti*: i compositori scrivono in modo molto preciso quello che sentono e desiderano sentire dagli esecutori delle proprie composizioni.

Uno degli esempi migliori, e dei più collaudati *, sui quali obbligo gli studenti a studiare le proprietà sopra descritte del pedale (le sue proprietà « a più piani »), è la coda del *Preludio in la bemolle maggiore op. 28*, di Chopin col punto coronato sul la bemolle; in questo caso si può osservare e fissare una volta per sempre come il pedale sia indissolubilmente legato al suono, come le più piccole variazioni di sfumatura richiedano variazioni nella pedalizzazione. Ecco questo passo:

Es. 83

Il problema è chiaro: il la bemolle del basso evoca il suono di una campana e deve durare due battute, cioè bisogna tenere il pedale; ma nel frattempo, l'armonia negli accordi di registro medio cambia tre volte insieme alla me-

* È inutile ripetere ancora che si possono trovare centinaia di esempi di questo tipo.

lodia, di conseguenza bisogna cambiare il pedale per evitare la cacofonia. Non c'è niente di più facile che risolvere quest'apparente contraddizione: si suona il basso *sfp* (*sforzato piano*), ma con leggerezza, la melodia risalta, tenera, distinta e sfumata mentre si eseguono più piano del resto (*pp*) gli accordi di accompagnamento (armonia); quando si cambiano le armonie il pedale viene sollevato appena appena (viene cambiato); è quello che si può chiamare «quarto di pedale». In questo modo non si ha nessun suono falso, e il basso dura per quanto è necessario: il lupo è sazio, e la pecora intera. Ma provate a suonare appena più forte gli accordi armonici oppure in modo meno distinto la melodia, oppure a prendere una nota bassa in modo non abbastanza profondo (oppure provate a fare tutto questo insieme), la cacofonia sarà inevitabile, oppure la campana smetterà i suoi rintocchi. Le due cose sono da escludere. Ho dimostrato più di una volta in classe che questo passo può essere eseguito in modo artisticamente corretto e senza mescolare armonie, addirittura *senza cambiare assolutamente il pedale*. Molti revisori *non lo sanno*, ma tutti i buoni esecutori sono in grado di farlo. In quel caso il basso diventa ancora un po' più profondo, l'accompagnamento dell'accordo appena un po' più piano, e la melodia si evidenzia appena appena di più, ed emerge su tutto il resto. Il primo metodo è più sicuro, perché il secondo richiede dita e orecchio ipersensibili. Che dire ancora? Il pedale, come anche il suono, come tutta la musica, del resto, viene diretto dall'*orecchio*; solo lui detta le leggi, perché solo lui può correggere gli errori.

Sento di nuovo il desiderio di continuare gli esempi e di riportare un seppure breve compendio delle composizioni per pianoforte, dalle origini della musica per strumenti a tastiera fino ai nostri giorni, con un'analisi dettagliata dell'uso del pedale, con un esame di tutti gli errori e gli equivoci possibili e immaginabili corredata di consigli su

come correggerli *. Ma ciò comporterebbe un altro consistente volume (soccorrimi, registratore) e perciò rinuncio al progetto.

Devo ancora comunicare alcune riflessioni sul pedale che tenterò di riassumere in modo più sintetico.

Non esiste il pedale giusto «in generale» ** - sappiamo che in arte non succede niente «in generale». Quello che è adatto a un compositore, non si addice assolutamente a un altro. (Scorrete mentalmente i ventiquattro preludi di Skrjabin, e poi i ventiquattro preludi di Šostakovič.) In Beethoven il tema è spesso costruito sui suoni di una triade, questo ispira spesso agli studenti l'idea errata che siccome «non c'è possibilità di cacofonie», si può suonare il tema con un solo pedale, per ottenere un suono migliore. Non si può immaginare niente di più sbagliato. La *melodia* (personalità!) si trasforma in armonia (socialità). Al posto del *tema* viene dato una specie di suo sottofondo, sul quale il tema non emerge più. Il tema «viene ingoiato». La melodia affonda nell'armonia. Sebbene possa sembrare sorprendente, in classe bisogna dare queste indicazioni molto spesso. Bisogna anche ripetere spesso che i passaggi di accordi, numerosissimi nelle composizioni di Beethoven, perdono una metà della loro potenza se presi con un pedale troppo profondo, pieno ***; cioè la loro forma si dissolve, il «meandro» viene cancellato. Richter è talmente sensibile a questi problemi, da suonare persino il seguente passo del primo tempo dell'*Appassionata* **** quasi senza pedale, anche se si sarebbe tentati di usarlo dal momento che il passaggio richiede la massima intensità del suono:

* Infatti sono un «insegnante».

** O meglio, le regole generali di pedalizzazione stanno al pedale artistico, come qualche regola della sintassi sta alla lingua poetica.

*** In questi casi è possibile solo il mezzopedale.

**** Tutti i pianisti adoperano invece il pedale pieno, cioè lo tengono per tutta la durata di ogni armonia.



Bisogna riconoscere che questo comunque è meglio che tenere il pedale ininterrottamente su ogni armonia, cioè per una battuta intera; in questo modo gli zig-zag del passaggio, simili a lampi, scoppiano in modo più preciso, luminoso, mentre col pedale fisso possono estinguersi in un temporale di armonia *. Non c'è niente da dire sul fatto che Beethoven a volte richieda un pedale molto profondo, pieno, per esempio nella prima cadenza del *Quinto concerto in mi bemolle maggiore* e in una quantità di altri casi. È noto infatti quanto lui stesso amasse il pedale e quanto volentieri lo usasse. Sulla base di queste tradizioni Artur Schnabel suona il recitativo della *Sonata in re minore* proprio con un pedale così, per di più suona ESPRESSIVO CANTABILE, cioè abbastanza forte, elevando il pedale solo quando l'ultimo fa è svanito:

* Richter suona l'introduzione alla *Sonata in re minore op. 31* in questo modo:



evidentemente per dare al motto, tanto gravido di presentimenti, più autorità e importanza e, soprattutto, per non trasformarlo in armonia (accordo di dominante di re minore in sesta).

Es. 86

sempre $\frac{2}{8}$

Ecco il momento in cui viene da ricordare l'aforisma di Arturo Toscanini: « TRADIZIONE È TRADIMENTO ». Non è possibile non capire che l'accordo di sesta di dominante deve rimbombare « sotto le volte della grotta » e su questo rimbombo deve risuonare lontano e misterioso, ma estremamente espressivo, il recitativo. Poi il rimbombo s'interrompe un po' prima del recitativo, e perciò l'armonia, la triade in re minore, cioè la tonica, ormai non si sente più, è svanita, si è dileguata sotto le volte, e resta solo la voce, che termina il suo dolente recitativo con queste due note:

Es. 87



Ma se il rimbombo dell'armonia continuasse ancora per un po', se non « si perdesse sotto le volte », l'armonia, certamente, non resterebbe « dominante », ma si trasformerebbe in una (armonia) di « tonica », in una triade in re minore! Che felicità che questo non sia successo, che la tonica sia morta prima di nascere, ma come è triste che un pianista tanto grande, come Schnabel, non abbia capito cosa succedesse in questo punto e abbia dimostrato la sua incomprendensione con il suo assurdo pedale:

Es. 88



Mi sono soffermato in modo particolare su questo ca-

so, perché chiunque può comprenderne il *valore di principio* senza limitarsi al fatto che un grande pianista famoso non suoni in modo corretto.

Fra i difetti di pedalizzazione più frequenti fra gli studenti, è la lentezza di movimenti, la non utilizzazione di minuscole "pennellate" del pedale, indispensabili non solo in Skrjabin, ma anche in Chopin, Liszt, Čajkovskij, Rachmaninov, Debussy, Ravel e in genere in una quantità di casi. Io dico spesso agli studenti: quando ballate una danza veloce, leggera, le vostre gambe, di certo, si sanno muovere molto velocemente, graziosamente, sanno compiere minuscoli movimenti: perché allora, una volta messo sul pedale, il piede diventa un troncone, capace di compiere solo i movimenti più semplici, elementari? Allora dimostro con insistenza di quali insostituibili servigi sia capace a volte il pedale, se lo si sa usare, sulle semicrome, pure sulle semibiscome, assolutamente in modo «fugace», «di sfuggita». Il pedale bisogna saperlo prendere così, come si sa prendere con le dita una nota o un accordo al volo. Questo atteggiamento è strettamente legato alla completa naturalezza e alla differenziazione dei movimenti dovuta a un orecchio fine ed esigente. Con un buon orecchio basta nulla per prendere metà o un quarto di pedale: il piede è capace, credetemi, di eseguire operazioni molto più complicate. Safonov³³ diceva agli studenti, che guardavano con ostinazione le mani di Skrjabin, mentre suonava: «Cosa state a guardare le mani! Guardategli i piedi!».

L'esigenza irrazionale di alcuni insegnanti che cambiano sempre il pedale ad ogni nota della melodia, mentre l'armonia non cambia, si fonda sull'incapacità di orientarsi nell'ambito sonoro e di creare il dovuto equilibrio dinamico. Questo procedimento "frammentario" dà un pedale "balbuziente" o, come diceva il defunto Konstantin Nikolaevič Igumnov³⁴, un pedale "sanitario". Purtroppo, ne sovrabbondano alcune nostre edizioni dei classici e dei romantici. Posso garantire che nessun buon pianista, che sia

artista, usa un simile pedale. Nelle composizioni di Skrjabin il pedale deve essere adoperato in maniera insolitamente ricca, variata e sottile. Purtroppo è impossibile descriverlo qui nei dettagli. Dirò soltanto che mai, forse, sono richiesti un simile uso della « molteplicità di piani » del pedale, simili cambiamenti veloci del pedale a metà e a un quarto, seguendo con i piedi le semicrome e le semibiscrome.

Il finale (PRESTO) della *Sonata in si bemolle minore* di Chopin può certamente venire eseguito senza il pedale di risonanza destro; ma occorrono allora in misura eccezionale regolarità, fugacità e sfumature sottili. « L'urlo del vento nel cimitero » che spazza questo movimento di sonata richiede il pedale, tanto più che in questa monodia all'unisono sono nascoste le splendide armonie sepolte dalla tempesta di neve. Provate dunque a raffigurarvi lo schema armonico di questo finale geniale approssimativamente sotto questo profilo scolastico a quattro voci, e capirete subito di che cosa si sta parlando:

Es. 89

In genere raccomando sempre agli studenti, e questo si riferisce non solo al pedale, ma alla musica stessa, di comprendere con chiarezza e di suonare lo schema armonico di qualsiasi composizione, più o meno come in questo esempio. Ci si aiuta così straordinariamente a capire fino in fondo la struttura armónica evitando errori fra i quali è anche l'uso scorretto del pedale. Un grande pittore raffigura il corpo umano nudo vedendo, come se il suo occhio avesse i raggi Röntgen, lo scheletro rivestito di carne viva; e vede non solo lo scheletro, ma tutto quello che è nasco-

sto sotto la pelle: i muscoli, i tendini, i nervi, i diversi organi. Ricordate i disegni di Leonardo da Vinci. Un buon musicista agisce così.

Nel finale della *Sonata in si bem. minore* si può dimostrare che mezzo fantastico sia il pedale nelle mani (o più precisamente, sotto i piedi) di chi ne conosca i segreti.

Ancora due parole sul pedale di sinistra. Una regola giusta dice: non è assolutamente necessario usare il pedale di sinistra ad ogni *p* e *pp*, ma solo quando è richiesta una variazione del timbro. Il sordo Beethoven aveva un'altra concezione di questo: pensate alle sue sottilissime indicazioni, UNA CORDA, DUE CORDE, TRE CORDE. Sono indicazioni, ahimè, irrealizzabili nella realtà, visto che sui nostri pianoforti sono possibili solo TRE CORDE e DUE CORDE. Non tutti gli studenti sanno che il fascino principale del pedale di sinistra non è solo nel fatto che il martelletto colpisce due corde, e non tre e che il suono è minore, ma anche nel fatto che la prima corda (delle tre) non colpita (visto che il meccanismo si sposta da sinistra a destra) *risuona* insieme alle corde colpite. Non è indotta a vibrare dal colpo del martelletto; ma su di essa si solleva lo smorzatore ed essa risuona esclusivamente per simpatia con le corde vicine, con le quali è accordata all'unisono. Questo suono, sul pianoforte, è ricavato senza percussione, per quanto possibile, e non si può non amarlo in modo particolare. Per questo suono, le regole fondamentali, che in genere approvo completamente, ammettono numerose eccezioni. Quando si suona su pianoforti molto logorati e vecchi, naturalmente bisogna usare il pedale di sinistra e anche quello di destra più spesso che per gli strumenti buoni, nuovi e in buono stato.

Ripeto che l'unico supplemento razionale a questo capitolo sarebbe una serie di esempi di diversi autori e di lezioni con diversi studenti. Ma riportare tutti questi esempi è impossibile e con questo concludo le riflessioni sul pedale, «anima del pianoforte».

IL MAESTRO E L'ALLIEVO

Come ho già detto, centinaia di studenti sono passati attraverso le mie mani, vi erano rappresentati tutti i livelli di talento, da quelli musicalmente quasi deficienti fino ai geniali, con tutti i gradi di passaggio. Con un'esperienza così deplorevolmente ricca è molto difficile per un insegnante come me precisare il rapporto con gli allievi e con la pedagogia. Le sfumature, le esperienze, i sentimenti e le idee sono tanti e a volte così tanto contraddittori al pari della vita stessa, che ogni "schema" e ogni "formula" rappresenta solo un impotente tentativo di cogliere l'essenziale. Prometto tuttavia che verso la fine di questo breve capitolo qualcosa si cristallizzerà.

Quando l'insegnante è anche concertista, e questo, per fortuna, è un fenomeno adesso molto diffuso da noi *, è naturale che il suo lavoro pedagogico si svolga in maniera diversa che per gli insegnanti "puri", i quali non si mostrano mai sul palcoscenico, come accadeva al celebre professor Stoljarskij ** di Odessa.

Spesso penso che il maestro e concertista abbia una serie di vantaggi indiscutibili rispetto a colui che è solo insegnante: soprattutto è superiore nel fornire esempi autentici di esecuzione dal vivo. Tuttavia, in un certo senso, l'insegnante "puro" è come se fosse una figura più integra: il suo indirizzo di vita professionale è più lineare, sempli-

* Ecco un breve elenco soltanto di pianisti: Sofronickij, Oborin, Ginzburg, Fejnberg, Gilels, Zak, Flier, Serebrjakov, Brjuškov, Perel'man, Nilsen, Golubovskaja, Razumovskaja, Gutman, Maranc, e così via **; non menziona qui molti insegnanti e concertisti di provincia.

cemente perché, per dirla in soldoni, non gli tocca mai sedersi su due sedie; si dà completamente agli studenti e solo agli studenti, e non esige nulla per se stesso. Se un concertista è troppo preso dal lavoro d'insegnante, ogni momento penserà al danno che questo lavoro eccessivo apporta alla sua attività preferita, quella concertistica. Questa consapevolezza forse non lo indurrà a lavorare peggio come insegnante, ma, comunque sia, si rifletterà inevitabilmente sulla psiche: nell'anima affioreranno sempre più spesso tonalità minori... (Chopin definiva le sue lezioni come un lavoro da bracciante.) Questi turbamenti, per fortuna, non nascono nell'animo dell'insegnante "puro". Uno psicologo ha affermato che un autentico insegnante misura se stesso sul serio soltanto sugli allievi. Per un concertista questo è impensabile. Lo so per esperienza personale: non appena, a causa dell'eccesso di lavoro nell'insegnamento, comincio io stesso a studiare poco, il mio modo d'insegnare peggiora subito, manca di temperamento, non ha volo di pensiero, perché l'animo è triste e malinconico. Ma è malinconico perché me ne sto fermo, non mi muovo, non mi perfeziono: perché sono inattivo!

Ho provato più di una volta di quale colossale «forza materiale» siano capaci le sensazioni puramente psichiche. Per esempio, stai suonando a casa tua, completamente scatenato; la passione ti afferra; e volte, dalla gioia, negli intervalli esegui qualche danza esotica oppure canti qualcosa a squarciagola. A un tratto bussano alla porta, è arrivata una studentessa, e per di più mediocre, ti siedi a studiare con lei, maltratti con lei la sonata *Al chiaro di luna* già maltrattata dall'apatia, oppure una ballata di Chopin, dici per la millesima volta la stessa cosa... Se il mio stato d'animo prima della lezione mi ricorda un giorno radioso di maggio, dopo la lezione assomiglia a una pozzanghera di novembre.

Per la verità queste sensazioni appartengono al passato; adesso è tanto tempo che non ho più studenti capaci di agire in questo modo sulla mia psiche. Ma in genere si può

dire: un insegnante di talento e un allievo non dotato formano una combinazione tanto poco produttiva quanto può esserlo quella del maestro non dotato e dell'allievo dotato. Dio li fa e poi li accoppia: questo è uno dei principi più sensati per la soluzione del problema «maestro e allievo». Il saggio proverbio latino, *similis simili gaudet*, sottolinea appunto che il simile è contento col proprio simile, l'antitesi quindi è che i dissimili non sono contenti l'uno dell'altro. La piena comprensione fra maestro e allievo è una condizione delle più importanti per l'esito proficuo del processo pedagogico. Tutto ciò è noto e accettato da tempo: nessuno obbliga accademici in vista ad insegnare nella scuola media, come nessuno obbliga insegnanti della scuola media a leggere relazioni alla sessione plenaria dell'accademia. Prima peccavo spesso contro il proverbio latino, e per questo ne ho parlato. Ma fin dall'inizio di questi appunti ho detto che non rimpiango affatto gli sforzi né le sofferenze, perché, in primo luogo, essi danno la *consapevolezza*, e, in secondo luogo, «la strada del totale benessere e successo» *non è la mia strada*. Quelli che tendono sempre a strappare a qualunque costo dalla vita il meglio per sé, e a lasciare il peggio agli altri, non sono gli eroi del mio romanzo; mi sono semplicemente repellenti, e siccome ne ho visti tanti, mi sono doppiamente repellenti.

Una delle sofferenze più penose per l'insegnante viene dalla coscienza di quanto poco (relativamente) egli possa fare, nonostante tutti i suoi onesti sforzi, se lo studente è poco capace. La convinzione "da regista", vale a dire che con uno studente si possa "fare tutto", presto o tardi cade. In sua vece presto arriva la consapevolezza "degradante" di quanto sia più importante per un buon pianista avere buoni genitori, piuttosto che buoni maestri. Descrivo sofferenze puerili? Sì, certo. Ma chi di noi, posseduto dalla mania d'insegnare, di educare, di "fare" un artista, non ne è stato tormentato? Accade che sia doloroso, quando una massa di lavoro, di conoscenza e di sofferenza dà un risul-

tato minuscolo, mentre a volte due o tre parole, un'osservazione di sfuggita danno ricchissimi frutti. La secolare aspirazione imperativa dell'uomo a prendere la natura nelle proprie mani, a dirigerla, anche nel nostro modesto lavoro ha un ruolo enorme. Tutti questi voli e cadute, degni di don Chisciotte, in fin dei conti portano alla formula ottimistica: non si possono creare talenti, ma si può creare la cultura, cioè il terreno sul quale *crescono e fioriscono i talenti**. Il cerchio si chiude, e il nostro lavoro è giustificato **.

Ritengo che uno dei compiti principali dell'insegnante sia quello di rendersi *inutile* all'allievo il più presto possibile e nel modo più definitivo; l'insegnante deve farsi da parte, uscire a tempo dalla scena, ispirando all'allievo autonomia di ragionamento e di studio, coscienza di sé e capacità di raggiungere lo scopo: tutto ciò, insomma, che si chiama maturità, soglia oltre la quale incomincia la maestria. Aspirare a ciò non significa, tuttavia, che io voglia annientare la mia personalità; non voglio solo essere un poliziotto, un istitutore, un allenatore, e voglio restare uno dei molti stimoli vitali dell'allievo, una delle suggestioni di questa esistenza pari ad altre più forti o più deboli. Questa convinzione precisa mi deriva dall'aver conosciuto il lavoro di alcuni miei colleghi per lo più insegnanti "puri" e non esecutori, che non riuscivano ad ammettere che uno studente, magari dotato di poco cervello, potesse un giorno smettere

* Quanto più è grande, ampia e democratica la cultura, tanto più è frequente l'apparizione del talento e del genio. Uno studioso ha chiamato la pittura del Rinascimento italiano un'epidemia di genialità.

** Non posso a questo punto fare a meno di ricordare mio padre, che è stato insegnante di musica nella città di provincia di Elisavetgrad (ora Kirovograd) per sessantacinque anni. Gli capitò di insegnare a tre generazioni della stessa famiglia; una volta dopo la lezione con una "nipotina" osservò non senza soddisfazione: «Sai che ti dico? Le nipoti di solito hanno molto più senso musicale delle nonne». Mi sembra che mio padre fosse, senza saperlo, un «predecessore convinto» (secondo una espressione del critico Lipaev) dell'accademico Lysenko ».

di avere bisogno di loro; gli allievi restano per loro eterni bambini *.

Quando Emil Gilels venne a studiare da me come «aspirante» al Conservatorio di Mosca, una volta mi toccò dirgli: «Tu sei un uomo ormai, puoi mangiare le bistecche e bere la birra, ma fino ad ora ti hanno dato da mangiare col biberon». La sua ottima insegnante, Berta Rejngbald ³⁸, aveva formato molti giovani di talento, ma a lezione studiava con lui separatamente le parti delle due mani, invece di lasciarglielo fare a casa autonomamente; in questo modo non favoriva abbastanza lo sviluppo del ragionamento musicale di Gilels; non gli insegnava neppure *la musica in genere*, malgrado l'immensa ricettività e talento dell'allievo. Ma quanto maggiore è il talento, tanto più legittima è l'esigenza di una precoce indipendenza e di autonomia. Busoni diceva che l'allievo *destinato a essere un pianista*, deve essere in grado di fornire una buona esecuzione della sonata di Liszt, a diciassette, diciotto anni. Questo è stato detto mezzo secolo fa, ma è ormai superato.

I ricordi di Hofmann sulle lezioni di Anton Rubinštejn costituiscono un esempio significativo del migliore procedimento pedagogico e della realizzazione del compito più importante di indicare il cammino diretto verso l'obiettivo principale, l'esecuzione. Mi riferisco a quel passo in cui Hofmann racconta come Rubinštejn, dopo aver sentito un brano gli avesse chiesto quale fosse il carattere di quella musica, se fosse drammatica, lirica, sarcastica, trionfale, gioiosa, dolente, ecc. Le risposte a simili domande, certo, non possono essere solo verbali, ma devono materializzarsi concretamente nell'esecuzione, e rappresentano a mio parere la conquista più alta del pensiero e della pratica

* Questo è un sentimento molto toccante, «materno», ma sbagliato. Mi viene in mente che la madre di Aleksandr Konstantinovič Glazunov, quando il compositore aveva ormai quasi cinquant'anni, diceva alla lavandaia, dandole da lavare la sua biancheria: «Lavami per benino la biancheria del bambino». La cosa più divertente è che Glazunov, già a diciassette anni, aveva scritto una sinfonia assolutamente non infantile.

pedagogici, il risultato più completo degli sforzi riuniti dell'insegnante e dell'allievo. Mi si dirà: sì, ma si trattava di Hofmann! E io posso aggiungere: sì, ma si trattava soprattutto di Rubinštejn! Forse questo cambia la sostanza del fatto? Il lavoro di un insegnante geniale alle prese con un allievo straordinario può sempre servire da supremo modello e da orientamento per il nostro lavoro; il lavoro di un cattivo insegnante e di un cattivo allievo nel migliore dei casi serve da «controprova». Di conseguenza, per quanto uno studente poco dotato e incapace sia lontano da una fedele esecuzione artistica, per quanto possa essere ancora impantanato nel limo delle prime difficoltà del mestiere, tuttavia deve conoscere e ricordare la "stratosfera" in cui gli sarà necessario un giorno penetrare, deve distinguere la stella che lo condurrà lontano anche se è ancora nascosta da nebbie e da nuvole, e deve tendere ad essa senza sosta. E l'insegnante deve tenerlo a mente ancora di più.

Gli insegnanti che per anni hanno tenacemente studiato con allievi molto mediocri, spesso perdono la fede nelle "stelle" e nella "stratosfera", e credono molto di più agli studi di Czerny e di Clementi; non si può certo fargliene una colpa. Del resto anche Clementi ha intitolato la sua raccolta di studi *Gradus ad Parnassum*, cioè gradini verso il Parnaso, e non Parnaso.

Ho già parlato del fatto che un insegnante di qualsiasi strumento (considerando uno strumento anche la voce umana) deve essere innanzi tutto un insegnante di *musica*, cioè deve chiarire e interpretare la musica. Per gli studenti di livello più basso e meno evoluti è particolarmente indispensabile e assolutamente inevitabile un metodo *compleso* d'insegnamento; l'insegnante, cioè, non solo deve rendere accessibile allo studente il cosiddetto «contenuto» dell'opera, non solo deve suggerirgliene l'immagine poetica, ma deve anche fornire l'analisi più minuziosa della forma, della struttura complessiva e dei dettagli, dell'armonia, della melodia, della polifonia, dello stile pianistico, in

breve, deve essere allo stesso tempo uno storico della musica e un teorico, un maestro di solfeggio, di armonia, di contrappunto * e di pianoforte.

Io penso che le eterne insopprimibili discordie nelle classi di canto, i problemi insolubili della pedagogia vocale sorgano soprattutto perché gli insegnanti di canto non vogliono (o non possono?) usare un metodo *globale*; perché non insegnano l'arte, cioè la musica, ma si occupano soprattutto dell'impostazione della voce. Il vantaggio degli strumentisti rispetto ai cantanti risiede nel fatto che i primi di solito cominciano a studiare da bambini e al momento di entrare al conservatorio sono già in possesso di un discreto bagaglio di conoscenza sia della musica sia dello strumento. I cantanti invece spesso accedono al conservatorio da adulti; hanno buona voce, ma per il resto sono *tabula rasa* cioè è come se possedessero un buon strumento senza conoscere la musica, senza avere una cultura musicale e spesso senza essere dotati di «musicalità» **. È chiaro allora che proprio per i cantanti sono necessari un'educazione e uno studio complesso che non si suddivide nelle parti che lo compongono, solfeggio, armonia, ecc., fino all'impostazione della voce; una persona musicalmente poco evoluta non riuscirebbe assolutamente a collegarli. Con questo non voglio dire che uno studente di canto non debba prepararsi agli esami di queste discipline nelle classi rispettive (Dio ci scampi!), ma il maestro di canto deve riunire tutto *proprio alle lezioni di canto*, e spiegare e illustrare allo studente, fino a quando non avrà imparato ad ascoltare e a pensare come un musicista e un artista. Infatti, partendo da una qualsiasi romanza, anche la più semplice, o da un brano d'opera, è possibile fornire una quantità d'in-

* Tutto questo, naturalmente, in modo sintetico, o meglio, conciso, "maneggevole" e *ad hoc!*

** Una bella voce viene spesso scambiata per una certa musicalità e per un dono artistico di natura, mentre non ci viene in mente di considerare dotato di musicalità un giovane che possieda in casa un buon Bechstein.

formazioni sull'armonia, sul solfeggio, sulla condotta delle voci, sulla forma musicale.

Un cantante che apprende a fatica non solo l'essenza stessa dell'armonia e del solfeggio, ma anche la sua terminologia, troverà particolare utilità in quello che ripeto spesso alle lezioni pubbliche per studenti e insegnanti delle scuole e dei licei: noi uomini non cinguettiamo come gli uccelli, non muggiamo come le mucche, ma usiamo parole e concetti, cioè *nominiamo* tutti i fenomeni da noi percepiti nel mondo esteriore e interiore, li chiamiamo per *nome*, indipendentemente dal fatto che si tratti di una stella in lontananza o un minuscolo moscerino, uno stato d'animo o un'azione fisica. Dare un nome a una cosa significa cominciare a fare la sua conoscenza. È ammissibile che un musicista-professionista non sappia dare un nome a quello che sente, a quello che crea? Quanto più a fondo si radicherà questa semplice verità nella coscienza degli studenti, tanto più facile sarà insegnare loro la musica e l'arte e tanto più facile sarà insegnare loro la tecnica di un certo tipo d'arte, ad esempio l'impostazione della voce *.

Con i miei studenti dotati di grande talento non mi occupo quasi mai dell'analisi armonica e formale delle opere perché capiscono e sentono tutto questo spontaneamente. Ma mi sono capitati studenti con i quali per un anno o due ho impostato sulle loro esecuzioni, come dire, un breve corso di armonia, di costruzione della melodia, di analisi delle forme, ecc., fino a quando non avessero imparato a ragionare come musicisti. Con gli studenti già molto evoluti e di talento, ogni tanto capita di soffermarsi soltanto sui punti particolarmente importanti, significativi, «cruciali», nei quali ci si imbatte tanto spesso nelle composizioni per pianoforte dei grandi compositori. Per fare un esempio, non mi ricordo una sola volta in cui la nostra attenzio-

* Da questo si deduce che «pianoforte complementare» deve essere resa materia obbligatoria per i cantanti.

ne non si sia soffermata a lungo nell'analisi e nella valutazione della fine del fugato nella quarta *Ballata* di Chopin, quando la polifonia cede all'omofonia iniziale.

Es. 90

The musical score consists of three staves of piano music. The top staff shows two measures of a fugato, with the bass line providing harmonic support. The middle staff shows the transition to homophony, with the bass line becoming more prominent. The bottom staff shows the final measures of the fugato, with the bass line providing harmonic support. The music is in common time, with various note values and rests. The key signature changes from one staff to another, reflecting the modulations mentioned in the text.

Questo sorprendente passaggio da una «riflessione» a molte voci a una semplice effusione canora primitiva, *anti-camera della ripresa*, si effettua per mezzo di una splendida modulazione: sembra di assistere alla nascita del *melos* dalla polifonia (es. 91).

Senza volere si prova una tale gioia, un tale intenerimento, che non si può non condividerlo con lo studente, ed è impossibile non attirare la sua attenzione su questo miracolo dell'arte musicale; per questo analizziamo tutto il fugato e cerchiamo di esaminare e capire perché questo passo sia tanto straordinario, e perché ci commuova tanto; cerchiamo di dedurre dalla *materia* stessa della musica la



verità e la spiegazione della nostra emozione estetica così indubbia e così forte. Questo non può non influenzare l'esecuzione; se si approfondisce la sensazione del bello e si cerca di capirne l'origine, e la ragione oggettiva, allora si percepiscono le infinite *convenzioni* dell'arte e si prova nuova gioia perché la ragione comprende quello che il cuore ha intuito spontaneamente. Per suffragare queste righe si vorrebbe ricordare ancora una volta la definizione geniale e laconica di Puškin: «L'ispirazione è una disposizione dell'anima a percepire acutamente le impressioni e a *prenderne coscienza*». Colui che si limiterà *soltanto* a sentire l'arte, rimarrà sempre solo un dilettante; colui che si limiterà a riflettere, sarà un musicologo-studioso; all'esecutore è indispensabile la sintesi della tesi e dell'antitesi: cioè la sintesi di una «acuta percezione» e della «presa di coscienza».

Evidentemente, nella musica esistono centinaia, migliaia e decine di migliaia di punti «particolarmente belli», come il fugato nella *Quarta ballata* di Chopin, come esistono in natura altrettanti magnifici panorami che attirano il viaggiatore e lo obbligano a tornarvi spesso. A volte mi stupisce e probabilmente stupisce gli allievi presenti in classe, che il lavoro analitico e preparatorio con uno di loro della *Barcarola* di Chopin, che ho letto centinaia di volte, tanto per fare un esempio, provochi ancora in me un entusiasmo infantile e che a stento riesca a trattenere lacrime di gioia all'idea che esista al mondo un miracolo simile.

Meritano di essere approfondite le sue inaudite bellezze, in particolare il passaggio verso la ripresa - di nuovo verso la ripresa! - che segue il secondo tema in la maggiore, che comincia con il trillo della mano destra e si conclude sul do diesis maggiore dominante del fa diesis maggiore. La mia commozione non deve sorprendere. Non ci si può «abituare» alla bellezza dell'arte: come non ci si può abituare, o restare indifferenti alla bellezza di un mattino di maggio, di una notte estiva senza luna con miriadi di stelle e tanto meno si può restare indifferenti alla bellezza spirituale dell'uomo, che è la causa prima e l'origine dei grandi capolavori.

Quando nascono discussioni musicali di questo tipo con allievi di talento e maturi, il docente si trasforma da «insegnante», nel senso stretto della parola, in un collega più adulto, più esperto e più istruito, che conversa con i colleghi più giovani sui temi preferiti. Proprio *questo* è l'aspetto della pedagogia più interessante, attraente, appassionante e gradevole. Non solo perché in questo caso la pedagogia professionale diventa a poco a poco una vera e propria educazione, ma soprattutto per il fatto che questa è una vera forma di comunicazione e di avvicinamento fra gli uomini sulla base di una comune devozione all'arte e di una capacità di *creare* qualcosa nell'arte. Quest'ultima è cosa particolarmente importante. Senza questa capacità, al cui rafforzamento e sviluppo sono dirette tali conversazioni e comunicazioni, tutto condurrebbe a discorsi piacevoli solo per gli amatori, ma inutili e non interessanti per gli artisti.

Tutti comprendono quanto sia andata lontano una simile pedagogia in confronto a quella convenzionale, soprattutto imperativa, fondata completamente sulla sottomissione: l'ordine e la sua esecuzione, la disciplina ne sono il modello migliore simile al rapporto fra il comandante e il soldato. L'utilità di questo rapporto autoritario e della sua applicazione è così nota che non starò a soffermarmici.

Qualsiasi insegnante esperto, pratico, sa quante trasgressioni alla disciplina "militare" sono possibili, secondo l'allievo e il suo carattere. In molti casi essa è effettivamente inapplicabile: anche l'insegnante più severo l'avrebbe adottata difficilmente per il piccolo Mozart. Con gli studenti privi di senso artistico e di iniziativa, naturalmente io sono ricorso al fondamentale metodo autoritario. Quando l'allievo non propone egli stesso alcun progetto di interpretazione, sarà l'insegnante a lavorare per l'allievo, nella speranza che in futuro questi manifesti la sua personalità. Con gli studenti fortemente dotati, di solito sono stato molto più elastico. Emil Gilels in seguito mi ha addirittura in qualche modo rimproverato per il fatto che io gli mostravo e dicevo troppo poco, manifestavo troppo poco la mia volontà pedagogica, e anche semplicemente studiavo troppo poco con lui *. È vero che più tardi mi ha ringraziato perché col mio insegnamento l'ho aiutato a mettersi sul cammino dell'indipendenza.

Quando a Mosca fu ospite Artur Schnabel, egli espresse, conversando con insegnanti e allievi del Conservatorio, un'idea abbastanza paradossale, secondo la quale per colui che è *destinato* a essere artista, è quasi indifferente se inizialmente l'hanno istruito bene o male; comunque sia, intorno ai quindici, diciassette anni questi rifarà tutto per conto suo, acquisterà le *proprie* esperienze, la *propria* tecnica, andrà per la *propria* strada, che è infatti la strada del vero artista. Io non ritengo che per un uomo simile sia indifferente la scuola iniziale (una buona scuola in tutti i casi è migliore di una cattiva), ma nelle affermazioni di Schnabel c'è indubbiamente una parte di verità. E proprio per questo non ho adoperato nei confronti di grandi talenti la

* Tuttavia la ragione di questo era parzialmente esteriore: ero allora direttore del Conservatorio, la mia vita era tremendamente affaccendata, avevo venticinque studenti, e io, naturalmente, dovevo dedicare più forze e tempo ai più deboli, piuttosto che ai più forti. È un fatto incomprensibile a molti insegnanti, particolarmente ambiziosi: studiano per davvero solo con i due o tre più dotati, ai rimanenti invece tocca navigare nella scia.

stessa autorità che ho adoperato con allievi più deboli; un altro insegnante ne avrebbe adoperato di più, anche nei riguardi di un talento eccezionale!

Cercavo con tutte le mie forze di far scoprire a un allievo, privo di iniziativa creativa, vita, morte e miracoli di una composizione; gli comunicavo le più intime sottigliezze di tutto quello che avevo provato e pensato riguardo a una certa composizione; come risultato, ottenevo a volte una copia niente male della mia interpretazione. Istintivamente ho sempre evitato di adottare questo metodo nei riguardi dell'allievo dotato di grande talento creativo. Dentro di me pensavo così: che Gilels (quando era ancora «aspirante»³⁹ al Conservatorio di Mosca) suoni pure questo pezzo, per esempio una ballata di Chopin o una sonata di Beethoven, in modo non sufficientemente ispirato; non ha ancora raggiunto con l'intelletto e col sentimento tutte le profondità e le bellezze; tuttavia io non m'immischierò troppo: quello che posso dirgli e inculcargli è che fra un po' di tempo lui stesso sarà in grado di comprendere e di realizzare col suo stile, e non col mio; per un vero artista, come ho già detto, questo è un momento decisivo nel lavoro e nello sviluppo.

Il metodo dell'«ammaestramento» in genere è abbastanza cattivo, e con un allievo di talento è un vero e proprio peccato. La tendenza a ottenere da un allievo di talento la copia di quello che pensa e fa l'insegnante, non è degna dell'uno né dell'altro. Il mio maestro Godowsky alla terza lezione con me, quando io proprio non potevo (perché non volevo) eseguire una sfumatura secondo me troppo «elegante» in una composizione di Chopin, disse: «Va bene, lei ha una sua individualità, e io non gliela danneggerò». Parole intelligenti!

A che serve nascondere un segreto! Con persone come Gilels, il metodo migliore sarebbe, a parte lo studio di un certo repertorio, la lettura quotidiana a prima vista preferibilmente a quattro mani, la conoscenza di tutto l'inesauri-

bile repertorio da camera e sinfonico, e anche di tutto il resto, "extrapianistico". Con questo dono innato di pianista virtuoso, come ha Gilels, un'ampia conoscenza della musica è il mezzo più sicuro per un rapidissimo sviluppo del talento, senza parlare poi del fatto che questo è un obbligo, un dovere oltre che un piacere e una gioia per un buon musicista.

L'infinito rimasticare sempre le stesse composizioni, come amano fare alcuni insegnanti, e anche alcuni allievi, l'infinita ripetizione con l'aggiunta di nuovi piccoli dettagli di esecuzione e tanto più il ripetuto inculcare sempre la stessa cosa, è la strada sbagliata per un uomo realmente dotato. Quando Yehudi Menuhin, giovane ma comunque sia già molto noto, prese lezioni da George Enescu, questi suonava con lui sempre sonate, trii, quartetti, quintetti e non lo tormentava con infinite ripetizioni delle stesse composizioni solistiche, dando per scontato, evidentemente, che Menuhin di queste si occupasse a casa per conto suo. Ricordo che Anton Rubinštejn non permetteva al suo allievo Hofmann di suonare mai per la *seconda volta* un pezzo appena studiato, e quando Hofmann un giorno gli chiese modestamente se fosse stato d'accordo ad ascoltarlo ancora una volta, per verificare se avesse fatto tutto quello che gli aveva detto il maestro, Rubinštejn gli rispose con un rifiuto, per il fatto che la seconda volta gli avrebbe detto «qualcosa di completamente diverso». Caso memorabile! Da una parte fa venire subito in mente l'idea dell'infinità dell'arte (è sempre possibile suonare *ancora meglio*, o anche suonare altrimenti), d'altra parte testimonia che Rubinštejn era uno straordinario insegnante e psicologo. Evidentemente, aveva paura di turbare il giovane, qualsiasi fosse il suo talento, con l'eccessiva ampiezza e ricchezza delle sue concezioni musicali; si limitava coscientemente come insegnante, non dava tutti i consigli possibili, ma solo alcuni: i più necessari.

Le sincere parole di Rubinštejn sono una confessione

di incoerenza, esprimono chiaramente il senso della smisuratezza, perfino della contraddittorietà dell'arte, grazie alla quale l'interprete può eseguire in modo diverso sempre la stessa composizione e non si può limitare ad uno standard già elaborato; è un tratto comprensibile in un pianista tanto naturale, ispirato quale era Rubinštejn, che rendeva il dovuto tributo all'improvvisazione, all'intuizione del momento, tanto importante per l'interprete!

Aggiungo ancora che proprio nei problemi sulla libertà e sulla varietà d'interpretazione di una composizione, osservare i principi circa «gli inizi e i punti di arrivo», che ricordo continuamente, è particolarmente importante e indispensabile per non cadere nella pratica di un marcio relativismo: non esiste la verità, tutto è permesso. Il comportamento di Rubinštejn, forse, si riassume meglio in questa formula: la verità è una, ma molto è concesso a chi può.

Mi si può dire: ha appena raccontato che talvolta schiude tutta l'anima all'allievo, che prova a svelargli tutti i segreti della musica più preziosi e accessibili, e adesso è entusiasta di Rubinštejn e interpreta il suo metodo di lavoro come una limitazione cosciente del comunicabile, come una severa scelta fra tutti i *possibili* consigli e vede in questo una saggezza suprema. Lei è incoerente.

No, compagni, questa è coerenza; è che non avete capito quello che ho scritto, se parlate così.

Permettetemi, per fare chiarezza, di ricorrere a una metafora un po' rozza: immaginatevi che un appassionato di fiori possieda un pezzetto di terra, fatto di sabbia e di pietra, su cui non può crescere niente, tanto più che nelle vicinanze non c'è neanche acqua. Ma la sua passione è più forte della pietra e della sabbia, ed egli trascinerà pazientemente la terra nera da posti lontani, planterà fiori, porterà ogni giorno l'acqua da un ruscello lontano e riuscirà a far sì che la sua aiuola fiorisca così come egli desidera.

Con allievi simili a quel pezzetto pietroso di terra, ho fatto qualcosa di simile ai tentativi dell'appassionato di fio-

ri. Quando mi metto a "scavare" così a fondo nella musica («Guardi, come si curva quella melodia», «Senta che modulazione straordinaria c'è qui», ricorro a metafore, allegorie, cito versi, e così via), mi provo soltanto a creare il *terreno* perché sia ricevuta la musica, quella terra nera sulla quale con un buon trattamento, magari, possono anche crescere incantevoli fiori. Ma a che scopo allora accumulare terra nera e annaffiarla artificialmente, quando di terra nera e di umidità ce ne sono più che a sufficienza? A questo punto il problema è completamente diverso: diserbare le aiuole, senza permettere alle erbacce di rovinare i fiori, distruggere i parassiti, qualora dovessero apparire. Molto più facile!

Basta con le metafore. Non vale la pena di aggiungere che le mezze conversazioni, le semi-istruzioni, che intercorrono fra l'insegnante e gli allievi di talento e perspicacia, e di cui ho parlato prima, dal momento che sono sollecitati da ben diversi impulsi, non sono affatto simili a quello che ho tentato di descrivere, sfruttando una mia ingenua metafora.

A titolo di critica e di autocritica dirò che fare musica, suonare a quattro mani e così via, che ho ritenuto il miglior metodo di sviluppo del talento di un pianista come Gilels, e naturalmente anche di altri giovani pianisti, con lui l'ho praticato assai di rado. Fu possibile soprattutto durante lo sfollamento a Sverdlovsk, negli anni della guerra⁴⁰, e anche allora non per tanto tempo, perché presto ci separammo: nella cosiddetta «vita normale» non c'è assolutamente tempo per questo lavoro indispensabile da fare a casa; il generale sovraccarico di lavoro, i piani di studio terribilmente intensi non ammettono la possibilità di occuparsi di questo lavoro importantissimo. Spero che gli organi preposti ai piani di studio e alle materie complementari capiscano un giorno quanta incomprensione burocratica è nel loro lavoro, e correggano i propri errori, che apportano tanto danno ai nostri giovani musicisti.

Ho già detto che durante le lezioni con Richter di solito osservavo la politica della «neutralità amichevole», ma nient'affatto passiva. Fin da quando era giovane, Richter manifestava una tale splendida comprensione della musica, ne faceva entrare così tanta nella sua testa, e possedeva inoltre uno splendido talento pianistico naturale, che veniva da comportarsi secondo il proverbio: «Insegnare al samente, può solo far male» *. Probabilmente io l'ho aiutato poco a svilupparsi, ma più che altro si è aiutato da sé, e soprattutto l'ha aiutato la musica cui si dedicava con zelo e passione. Ricorderò se non altro che Richter fu tra quelli che presero l'iniziativa di creare al Conservatorio di Mosca un circolo ⁴¹ di informazione musicale, che si svolse in novantanove riunioni; ai lavori del circolo, che si interruppe solo per la guerra, presero parte i migliori allievi del Conservatorio **. Le esecuzioni erano sempre di alto livello, scrupolosamente preparate. Si trattava proprio del *far musica*, che sogno e di cui parlo tanto, e che viene ostinatamente ignorato da quelli che se ne devono occupare.

Desriverò in breve due lezioni, che dimostrano in modo particolarmente chiaro fino a che punto può cambiare il lavoro dell'insegnante secondo chi sta prendendo lezione. Due studenti mi suonarono, uno dopo l'altro, la stessa composizione: la *Sonata in si minore* di Liszt. Per primo suonò Richter, per seconda una ragazza con splendide qualità pianistiche, con una buona musicalità, ma con doni artistici limitati e iniziativa limitata. Richter conosceva già benissimo la sonata, in senso musicale e tecnico, e la eseguì in modo eccellente. Io, si capisce, non lo interruppi mai fino alla fine. La discussione che seguì prese non più di trenta, quaranta minuti. Gli detti alcuni piccoli consigli,

* L'esempio è preso da "alte sfere": Liszt rifiutò recisamente di dare lezioni al giovane Rubinštejn, avendo subito valutato il suo gigantesco talento, ma lavorava volentieri con pianisti molto meno dotati.

** Nel circolo furono eseguite due sinfonie di Mahler, varie sinfonie di Mjaskovskij, diverse opere di Wagner, composizioni di Richard Strauss, Debussy, e una serie di novità sovietiche.

alcuni passi qua e là furono ripetuti, discussi con lui sull'interpretazione di un episodio, che a confronto di quello che lo precedeva mi sembrò insufficientemente drammatico, cosa che cercai di dimostraragli, e basta. Quando l'allieva che venne dopo Richter si mise a suonare quella stessa sonata, le discussioni, le correzioni, le raccomandazioni e le ripetizioni cominciarono invece fin dalla prima nota, letteralmente ogni battuta doveva essere rivista, come dire, revisionata; a volte ci soffermavamo a lungo su una nota, su un accordo, sulla piccola parte di una frase. Senza parlare poi di una breve «lezione» che feci sul senso e sul contenuto di tutta la sonata. Studiammo più di tre ore e facemmo in tempo a esaminare circa un terzo della sonata. In tal modo la sonata, di cui la studentessa era riuscita a impadronirsi tecnicamente, servì da «fessura», o da «tubo», attraverso i quali io tentai di trascinare la coscienza della studentessa nel campo della cultura musicale, artistica, e in generale spirituale, senza smettere mai di occuparmi della tecnica pianistica. In seguito la studentessa suonò in modo eccellente la sonata all'esame e ricevette dieci.

La presenza a queste due lezioni di qualche accanito sostenitore del metodo unico d'insegnamento, probabilmente lo avrebbe indotto a dubitare della sua teoria.

Adesso alcuni pensieri "intimi". Cadrò forse nell'errore del predicatore, espresso così bene dal detto francese: *faites ce que je dis, mais ne faites pas ce que je fais**? Quando Gilels mi suonava la *Rapsodia spagnola* di Liszt, mi veniva sempre in mente che io non avrei potuto suonare le ottave così veloci, in modo brillante e forte al pari di lui, e che perciò sarebbe stato *a me* di studiare con lui; forse non sarebbe stato più giusto che Gilels studiasse con un pianista in grado di eseguire passaggi del genere ancora meglio? (Ahimè, non è così facile trovarlo.) La mia coscien-

* In francese nel testo: «Fate ciò che dico, ma non fate ciò che faccio» (N.d.T.).

za professionale, la coscienza dell'interprete e non solo dell'insegnante, mi suggeriva queste idee. Ma siccome, a parte le ottave e il "resto" * avevo comunque molta voglia di parlare con Gilels dell'interpretazione e del contenuto della *Rapsodia*, questo desiderio si andava trasformando in reali consigli musicali e pianistici e così trovai motivi sufficienti per proseguire le lezioni.

Non ho parlato di questo inutilmente.

L'insegnante ideale, in tutti i casi e da tutti i punti di vista, dovrebbe essere capace di fare e di sapere più dell'allievo, anche se l'allievo è geniale. Ma anche in una combinazione esclusiva, sul genere di quella Rubinštejn-Hofmann, la superiorità dell'insegnante sull'allievo non era assoluta, perché si sa che a Rubinštejn, secondo una sua espressione personale, a volte «mezzo concerto gli cascava sotto il pianoforte», mentre Hofmann raramente prendeva note sbagliate **. Se si rispettasse l'esigenza che l'insegnante sia sempre e in tutti i sensi superiore al suo allievo, tutta la pedagogia, tutta l'educazione sarebbero vanificate. Ricordo quanto detto sopra, circa l'enorme utilità degli insegnanti "puri", che non si esibiscono come concertisti. Certo, quest'utilità si estende fino a un limite noto: quando lo studente prende forza e diventa maturo, difficilmente un insegnante "puro" può avere ancora su di lui un influsso rilevante; in ogni caso, l'influsso dell'insegnante, che sia anche artista e interprete, di solito si protrae molto a lungo. Il critico e consigliere, l'artista e interprete spesso nella vita sono persone completamente diverse; la congiunzione delle loro qualità contraddittorie incarnate nella persona di un vero interprete e insegnante è un fenomeno di

* A tutti è noto il «resto» in Gilels: temperamento, enorme volontà, integrità dell'esecuzione, splendore «penetrante» e virtuosistico, suono suggestivo, e così via.

** A proposito, quando a Godowsky, in concerto, capitavano quattro o cinque note sbagliate, esse si ficcavano nel cervello come chiodi, poiché tutto era destinato ad una assoluta chiarezza; il pubblico di Rubinštejn, invece, spesso non si accorgeva delle note false.

particolare valore e non poi così frequente. Conosco una serie di buonissimi interpreti che non sono riusciti a imporsi di essere buoni insegnanti, anche se la vita ve li ha costretti. L'insegnamento è per loro pesante e noioso, mentre suonare appariva loro gioioso e interessante. D'altra parte, quanti buoni insegnanti ci sono al mondo, che non offrono alcun interesse come interpreti; ma abbiamo già parlato abbastanza di loro.

Anche una breve descrizione dei processi pedagogici fondamentali, o meglio degli argomenti discussi nella mia classe, costringerebbe a gonfiare troppo questo libretto. Ma occorre dire almeno qualche parola su due argomenti.

Ho già descritto con sufficiente precisione nel primo capitolo uno dei miei procedimenti d'insegnamento preferiti: ho raccontato come mi sia capitato di affrontare con uno studente il secondo tempo della *Sonata in do diesis minore*, op. 27 *Al chiaro di luna*. Forse, è uno dei temi principali, fondamentali delle mie conversazioni pedagogiche: è come passare, servendosi della musica, dall'immagine alla sua incarnazione; dalla poesia (poesia come preziosa essenza di qualsiasi arte) ad un modo artistico di suonare.

Ma ecco un altro tema. Io mi immagino tutta la musica creata nei secoli, come un grandioso «albero genealogico» con le sue infinite ramificazioni; in esso vigono le leggi dell'*ereditarietà*, chiamata forse a torto «tradizione», e vi sono anche le leggi della lotta contro questa tradizione. I principi dell'evoluzione e della rivoluzione dominano la musica esattamente come dominano la vita umana. Perciò quando, a lezione, ci occupiamo, per esempio, di Skrjabin e del suo linguaggio armonico, non posso non ricordare l'«albero genealogico» della sua armonia e citare una serie di idiomi armonici dei suoi predecessori, che indicano con precisione l'origine dell'armonia di Skrjabin. Ecco qualche esempio a caso. La terza *Ballata* di Chopin:

Es. 92



La combinazione di tre quarte con una settima è già quasi Skrjabin, che ha "ereditato" legittimamente questa trovata geniale da Chopin, l'ha sviluppata e arricchita.

Ed ecco un altro, non meno sorprendente, esempio di ereditarietà, o piuttosto di eredità, tratto dal *Mephisto-valzer* di Liszt:

Es. 93



La combinazione armonica, accordo di nona alterato:

Es. 93^a



è fondamentale nella produzione di Skrjabin.

Quando un allievo suona la settima battuta dall'inizio della *Quarta sonata* di Skrjabin:

Es. 94



non si può non ricordargli il *Tristano*:

Es. 95



Skrjabin amava particolarmente la *Sonata op. 28 Pastorale* di Beethoven e si capisce il perché: le prime battute infatti con le loro armonie morbidamente dissonanti nei tempi forti della battuta:

Es. 96



hanno qualcosa in comune con il pensiero armonico di Skrjabin.

Beethoven è particolarmente ricco di «predizioni» sul futuro della musica. Indico sempre ai miei allievi quei passi, e non solo quelli, in cui «predice» Schumann, Brahms,

Wagner, Chopin, Čajkovskij e tanti altri. La ventunesima variazione delle 33 *Variazioni su un valzer di Diabelli* op. 120 somiglia a Prokof'ev, mentre nello scherzo dell'ultimo *Quartetto in fa maggiore op. 135* c'è qualcosa di Šostakovič.

Strada facendo ci vengono in mente fenomeni di "genetica" anche in altre arti, per esempio il Caucaso nelle descrizioni di Puškin, di Lermontov, dei poeti georgiani.

In autori spiritualmente diversissimi si incontrano linguaggi melodici e armonici straordinariamente affini, suggeriti dallo spirito del tempo, dall'evoluzione storica della musica. Alla fine del «Largo» dalla *Sonata in si minore* di Chopin si ritrova quasi identica la frase del *Tristano* già citata:

Es. 97



È difficile immaginare individui tanto distanti fra loro come Chopin e Wagner eppure questi "incontri" fra grandi compositori di natura tanto diversa ricordano quello che succede spesso nel campo della scienza; è noto, a esempio, che Newton e Leibniz contemporaneamente, all'insaputa l'uno dell'altro, hanno scoperto il calcolo integrale e differenziale.

So benissimo che potrei non parlare in classe di tutto questo, dal momento che i buoni insegnanti di storia e di

teoria della musica raccontano queste cose in modo molto più dettagliato. Ma il fatto è che tali considerazioni acquistano tutto un altro significato quando sono immediatamente legate all'esecuzione, alla pratica; ecco perché non posso rinnegare il «metodo globale» e lo uso volentieri.

Alle considerazioni derivate dal mio principio dell'«albero genealogico» musicale, appartiene anche questa: credo che le *tonalità* in cui sono state scritte questa o quella composizione non siano affatto casuali, ma che abbiano basi storiche, si siano sviluppate in modo naturale, obbedendo a segrete leggi estetiche, e abbiano acquistato una propria simbologia, un proprio senso, una propria espressione, un proprio significato, una propria direzione. Come si sa, Schumann ha scritto sul preciso significato espressivo delle tonalità nel suo saggio *Il carattere delle tonalità*, rifacendosi a sua volta alle enunciazioni del poeta, drammaturgo e esteta H.D. Schubart. La tonalità anche per me è legata in qualche modo alla sfera degli stati d'animo.

Non è difficile spiegare la mia sensazione con degli esempi: forse che la tonalità di mi bemolle minore non è riservata alle mestizie delle commemorazioni funebri elegiache o alla più profonda tristezza? Sarà sufficiente ricordare una serie di capolavori, scritti in questa tonalità, per convincersi del fatto che non sto «fantasticando»: il *Preludio e fuga in mi bemolle minore* dal primo volume del *Clavicembalo ben temperato* di Bach, il sesto *Studio in mi bemolle minore op. 10* di Chopin, l'*Intermezzo n. 6 in mi bemolle minore op. 118* e il terzo movimento del *Trio op. 40 per pianoforte, violino e corno* di Brahms, l'*Elegia* di Rachmaninov, l'introduzione della *Quarta sinfonia* di Glazunov... Ho preso degli esempi a caso, e si può continuare *ad libitum*. Qualsiasi musicista ricorda e sa che Beethoven si rivolgeva quasi sempre alla tonalità di do minore, quando realizzava musicalmente immagini drammatiche: la *Sonata n. 5*, la *Sonata n. 8 Patetica*, le *32 Variazioni*, la *Quinta sinfonia*, la *Sonata n. 32 op. 111*, ecc. Non è un caso che la

Prima sinfonia di Brahms sia stata scritta in do minore, come non è casuale che il dodicesimo e il ventiquattresimo *Studio* di Chopin siano in do minore. Tutti questi sono figli di uno stesso paese, hanno una patria comune.

Chiamerei il fa minore la tonalità della passione, e non solo perché l'*Appassionata* è stata scritta in questa tonalità. Bach usava la tonalità di fa minore per esprimere una profonda passione religiosa: ricordate, ad esempio, l'*Invenzione a tre voci in fa minore*, il *Preludio e fuga in fa minore* dal primo volume del *Clavicembalo ben temperato*, il primo tempo della *Sonata in fa minore per violino e pianoforte*, l'ultima aria «*Oh, zerfliess*» dalla *Passione secondo Giovanni*. In seguito il fa minore servì per esprimere al meglio passioni più terrene, umane. Ricorderemo se non altro la *Prima sonata*, l'*Ouverture Egmont*, l'*Appassionata* di Beethoven; il primo e terzo tempo della *Terza sonata op. 5* di Brahms; lo *Studio in fa minore n. 9 op. 10* di Chopin e ancora la sua *Fantasia in fa minore*, il diciottesimo *Preludio dell'op. 28* e la fine della quarta *Ballata in fa minore*, dalla ripresa alla coda, che si potrebbe chiamare «la passione come catastrofe»; lo *Studio trascendentale in fa minore* di Liszt e parecchi suoi poemi sinfonici; il *Preludio in fa minore dall'op. 32* di Rachmaninov definito appunto APPASSIONATO, e così via.

So che mi si obietterà: ma in ognuna delle tonalità da lei menzionate sono state scritte una quantità di composizioni che non rientrano in quell'ambito da lei collegato a una certa tonalità; perciò la sua teoria non è un po' artificiosa?

È indiscutibile che esistano molte composizioni appassionate non scritte in fa minore e molte altre elegiache non scritte in mi bemolle minore; tuttavia molto spesso sono scritte in tonalità vicine come il si bemolle minore e il la bemolle minore, per citare solo Bach e Beethoven; d'altra parte sono state scritte in fa minore una quantità di composizioni che non si possono definire prevalentemente

«appassionate», come il *Notturno in fa minore* e lo *Studio n. 2 op. 25* di Chopin, ecc. E nonostante questo bisogna riconoscere che certi sentimenti e stati d'animo sfruttano un certo «diritto selettivo» delle tonalità e che i compositori non a caso creano in una tonalità piuttosto che in un'altra. Sono convinto che non sia per niente casuale che il *Preludio e fuga n. 4* dal primo volume del *Clavicembalo ben temperato* di Bach, il *Sesto preludio* di Chopin e la *Sesta sinfonia* di Čajkovskij siano stati scritti in si minore.

Maggiore è la passionalità, maggiore saranno purezza e innocenza. La dissoluzione e il cinismo sono frutto di debolezza, di apatia. A rischio di passare per una signorina sentimentale, dirò che mi rallegra che siano state scritte molte composizioni in la bemolle maggiore relativo maggiore di fa minore; queste composizioni esprimono soprattutto la più casta innocenza. Sento questa innocenza nel tema della *Fuga in la bemolle maggiore* dal secondo volume del *Clavicembalo ben temperato*; nel primo tema e anche in tutto il primo tempo della *Sonata op. 110* di Beethoven; nel *Diciassettesimo preludio* di Chopin, nella sua *Mazurka n. 3 op. 59*, nel secondo *Studio* dei tre scritti per la scuola di Moscheles; nel primo tema della *Sonata in la bemolle maggiore* di Medtner (nella triade); e specialmente nell'*ANDANTINO in la bemolle maggiore* della *Prima sinfonia* di Brahms («La fanciulla innocente all'alba della vita») *... Penso che quando Venere nacque dalla spuma del mare, il mare le canterellasse una canzoncina in la bemolle maggiore.

Una certa affinità delle composizioni di un autore scritte nella stessa tonalità non è a volte tanto poetica, semantica, quanto semplicemente testuale, hanno cioè una certa somiglianza nei temi, nei motivi, nelle figurazioni, ecc. In questo senso è straordinariamente istruttivo con-

* Questo non vuol dire che a volte non mi immagini con questa musica delle cose completamente differenti, per esempio una passeggiata, una mattina di primavera, sulla riva del Reno o del Neckar, ecc.

frontare i due volumi del *Clavicembalo ben temperato* di Bach. L'argomento è già stato affrontato da Busoni confrontando i due *Preludi e fughe in la maggiore* in entrambi i volumi. Su questa base si permette in due casi di «accoppiare» preludi e fughe in mi bemolle maggiore e in sol maggiore da diversi volumi, quasi per mostrare la loro «affinità elettiva». Questa trasposizione non mi sembra affatto «indispensabile» *, ma l'osservazione che me l'ha suggerita è assolutamente giustificata.

Quando in classe studiamo il *Secondo concerto in si bemolle maggiore* di Brahms, io non riesco a non attirare l'attenzione degli allievi sul fatto che la semplice modulazione dal la maggiore al si bemolle maggiore, possiede una straordinaria forza espressiva nel passaggio verso la ripresa nel primo tempo. Ecco il suo schema senza la parte del pianoforte:

Es. 98

Il primo tema sinuosamente, grandiosamente, come un cigno, nuota verso la ripresa. Questo miracolo si ottiene con le più semplici armonie, le più «consentite», classicamente collaudate **: la maggiore, poi la minore, poi l'accordo di sesta in fa e l'accordo sincopato di settima di dominante in si bemolle maggiore, poi lo stesso accordo in

* Essa è evidentemente individualistica come tutto quello che ha fatto Busoni.

** Il senso della concordanza, dell'affinità e allo stesso tempo della personalità individuale (se ci si può esprimere così) qui interviene con tutta la sua specificità in ogni armonia.

posizione fondamentale con il fa al basso. Tema iniziale, in sesta, all'acuto con un ritardo al basso che, inizialmente, dà un accordo di quarta e sesta, per arrivare, in un secondo momento, alla tonica di si bemolle, ed ecco tutto. Ho già ricordato le riprese geniali in Chopin, ma anche questa ripresa è un miracolo di maestria. L'impressione di naturalezza, di grandiosità, io direi di spontaneità, di non premeditazione all'apparizione del primo tema, che si aspetta da tempo, come è chiaro da quanto detto prima, sorge soprattutto non solo dalla bellissima e semplice modulazione da la a si bemolle ma anche da questo ritardo pigramente nobile dell'accordo fondamentale di si bemolle dovuto al fatto che il basso, rappresentato da un indefinito, agile accordo del secondo rivolto, non si decide subito a passare dal quinto al primo grado. Certamente, parlando di questo, bisogna anche dire che la modulazione da la maggiore a si bemolle maggiore nella ripresa è bellissima perché è stata preceduta da bellissimi momenti nello sviluppo. Queste progressioni nella parte orchestrale:

Es. 99



preannunciano la comparsa del primo tema e contengono già la modifica della dominante presente nella *ripresa* *. Ma la musica delle battute successive se ne allontana (come se non fossero ancora queste le porte attraverso le quali si può entrare nella propria casa), modula ancora in la maggiore e solo dopo una sosta sull'accordo di la maggiore ri-

* Percepisco ogni buona ripresa come il ritorno in patria dopo un pellegrinaggio, quasi «un ritorno alla casa paterna».

cuperà gradualmente l'iniziale si bemolle maggiore. Proprio in questo passaggio graduale, che non avviene secondo canoni scolastici, sento in modo particolarmente forte la genialità di Brahms. Non posso non fare il parallelo fra due compositori opposti come Chopin e Brahms, ricordando che in casi diversi hanno risolto in modo analogo problemi di composizione e questioni creative. Ho già parlato della transizione verso la ripresa nella *Barcarola* di Chopin come di una delle più grandiose scoperte musicali. È evidente quanto siano affini i procedimenti dei due compositori in questo caso. La ripresa si prefigura da tanto tempo, le modulazioni si fanno sempre più strette, ma ecco che ancora una volta distolgono la musica dallo scopo a cui questa tendeva (nel dramma epico questo procedimento detto di ritardo si adotta di solito al quarto atto). Nella *Barcarola* di Chopin questo procedimento si realizza così:

Es. 100

In Brahms si realizza nella modulazione sopra illustrata da la maggiore a si bemolle maggiore.

Mi sono soffermato tanto a lungo sul modo di accostarsi alla ripresa di compositori tanto diversi e lontani perché amo trovare quanto vi è di comune nelle diversità e anche nelle contrapposizioni; ciò serve ad accostarsi alla comprensione delle convenzioni musicali. Ho voluto inoltre dare un esempio di come a volte cerco di analizzare una composizione con gli allievi. Questo è utile non solo per il compositore, ma anche per l'esecutore e non occorre certo dimostrarlo.

Molto spesso, analizzando qualche passo, qualche frammento di un grande capolavoro, è impossibile non approfondire quello che precede e che ha condotto a quel dato passo; così facendo, si finisce per risalire fino all'inizio della composizione; è impossibile anche non riflettere su quel che segue questo frammento, a cui il frammento stesso porta, e così facendo si arriva fino alla fine della composizione.

In tali casi si prende coscienza e si avverte con particolare chiarezza che la composizione musicale è un tutto unico e intero; quanto più chiara sarà questa consapevolezza, tanto più comprensibile diventerà la musica; ricordatevi il racconto di come componesse Mozart che ho citato nel capitolo sul ritmo.

Come il lettore ricorderà ho già detto che uso spesso per scopi polemici le discussioni sulle tonalità e le analisi di certe meraviglie armoniche e formali sopra descritte. Sulla base di questi esempi polemizzo con quelle tendenze che hanno condotto la musica a fenomeni armonici come politonalità, atonalità e monotonialità. Capisco perfettamente i fondamenti storici ed estetici di questi fenomeni e le intenzioni stilistiche a questi connesse, ma confesso apertamente che le mie simpatie vanno verso quello che c'era *prima* di esse, e non a quello che è venuto *dopo* di esse. La politonalità e l'atonalità distruggono le forze organizzatrici strutturanti dell'armonia e il loro sistema di attrazione e repulsione, trasformando l'armonia in una specie di massa confusa e informe; la monotonialità invece, e soprattutto un uso eccessivo di essa, si trasforma inevitabilmente in quella monotonia, che chiunque avverte molto chiaramente perfino nell'ultimo Skrjabin.

Skrjabin, nonostante la sua comprovata genialità, era entrato in un vicolo cieco: il verticale aveva prevalso sull'orizzontale, l'istante sul divenire, il particolare sul generale. Questo aveva fatto affondare la musica di questo tipo in uno stato di pesante intorpidoimento. Il grande merito sto-

rico di Prokof'ev e di Šostakovič è, a mio parere, quello di aver aiutato la musica a uscire dal pantano in cui l'avevano spinta l'atonalità e la monotonialità; pur *restando sempre* degli innovatori * e guardando anche loro, e soprattutto loro, al futuro, hanno restituito all'armonia la sua ricchezza e la sua forza strutturante; hanno restituito alla melodia il suo ampio respiro, alla forma la sua estensione e la sua agilità, al processo musicale il suo significato: continuità e unità.

Le conversazioni su simili argomenti hanno un ruolo importante nel mio rapporto con gli allievi perché ampliano l'orizzonte del giovane musicista, rafforzano la sua consapevolezza, formano in lui un autentico artista-professionista.

Adesso parlerò di tutt'altra cosa.

Uno dei miei più grandi rimpianti nel lavoro attuale di insegnamento è il seguente: non posso esigere dai miei studenti quello che sono in diritto di esigere come musicista e pianista, perché sono sovraccarichi di lezioni e manca loro, purtroppo, il tempo per il lavoro più importante che è quello a casa. So bene che questa è anche una delle afflizioni principali per gli studenti che frequentano il conservatorio. Si riuscirà mai ad uscire da questo vicolo cieco? Non esagero affatto dicendo che anche gli studenti più dotati durante gli anni di frequenza al Conservatorio affrontano all'incirca un terzo del repertorio, che *dovrebbero padroneggiare* alla fine del corso. Non potrò rinunciare alla mia ferma convinzione che uno studente debba passare *ogni giorno un minimo di sei ore* a tu per tu col proprio strumento: all'incirca quattro ore per il repertorio e la tecnica, due ore per prendere confidenza, anche questo è un *lavoro*, con la musica in genere. A partire da questa base minima

* Voglio sottolineare specificatamente che alcuni compositori «non incorrono in errori» solo perché non osano, perché sono arretrati cioè perché sbagliano in partenza. Chi non crea il nuovo, non può creare grandi capolavori.

di lavoro professionale bisogna organizzare un piano di studio.

Da noi, invece, le cose si svolgono in modo opposto: si considera meno importante il lavoro teso ad acquistare conoscenze e padronanza tecnica. Due volte all'anno tutti gli insegnanti dei vari strumenti osservano lo stesso fenomeno: gli studenti smettono di andare da loro a lezione perché trovano imbarazzante arrivare impreparati, e non riescono a prepararsi perché tutto il tempo se ne va nella preparazione degli esami della sessione: così ancora una volta la professionalità e la specialità dello studente restano in coda. Quando si smetterà con questo sconcio? Certo, in casi particolari ma relativamente rari, la colpa è degli studenti stessi che non sanno organizzare il loro tempo in modo sufficientemente intelligente, in genere, però, i colpevoli siamo noi, cioè le varie gerarchie, i dirigenti delle scuole, l'amministrazione del Conservatorio e i professori.

Prima, quando avevo a che fare con studenti molto difficili, a volte perdevo la pazienza, strillavo, gettavo i libri e in genere "m'innervosivo". Sapevo come questo fosse antipedagogico e me lo rimproveravo, ma mi era molto difficile correggermi. Per esempio, una volta avevo un'allieva dotata musicalmente e tecnicamente, ma a tal punto priva di qualsiasi entusiasmo, a tal punto indifferente e apatica che dopo una lunga sopportazione periodicamente le facevo una vera scenataccia con rimproveri, urlì, ecc. In seguito, per un paio di settimane, l'allieva manifestava più animazione e amore per la musica, le lezioni scorrevano pacificamente e piacevolmente, fino a quando il suo atteggiamento non tornava di nuovo alla normalità, cioè ad uno stato di totale e ripugnante indifferenza; allora avveniva la scenata di turno, e così via, a intervalli di un mese, un mese e mezzo. Non ero affatto soddisfatto di queste scenate, ma cosa avrei dovuto fare, visto che chiaramente le giovavano, e nel mio arsenale non avevo altri mezzi per ottenere da lei qualcosa di utile e proficuo? Adesso ho una ottima

classe che può testimoniare come non alzi quasi mai la voce, ma in quei giorni abbastanza lontani stabilii mentalmente una specie di "scala d'irritazione". Risultò che mi facevano arrabbiare e mi irritavano più di tutto non gli allievi più incapaci («Chi non ha non dà», e poi «quando si è in ballo bisogna ballare»), ma gli allievi come quella ricordata sopra, che malgrado le loro discrete qualità non ne profittavano; cioè mi irritavano la leggerezza, l'indifferenza, la scarsa volontà e la mancanza di temperamento. M'imbattevo anche in allievi molto mediocri, ai quali suonare riusciva molto difficile, privi di quella che viene chiamata la «scintilla divina», ma erano riflessivi, giudiziosi, tenaci e pieni di buona volontà; con questi non ho mai alzato la voce in vita mia e non mi irritavo; al contrario, li rispettavo sinceramente, come si rispettano le aspirazioni oneste e gli sforzi di volontà; le lezioni con loro erano piacevoli e addirittura interessanti *.

I lunghi anni di lezioni con gli allievi mi hanno convinto del fatto che a volte prevalgono in modo estremamente forte alcuni lati del talento musicale su altri, e che in genere i doni musicali sono un «conglomerato» assai complesso, e solo in casi molto rari tutti gli elementi e le parti costitutive di questo «conglomerato» sono perfetti, integri, validi nella stessa misura.

Un bravissimo studente mi procurava molte afflizioni, talvolta mi sentivo in un vicolo cieco di fronte al problema del suo talento. Possedeva una straordinaria musicalità fisiologica (orecchio, ecc.), leggeva la musica a prima vista, aveva una memoria quasi fotografica e le mani "d'oro", riusciva a eseguire senza nessuna fatica le pagine virtuosistiche più complicate, sembrava che tutto fosse perfetto, un talento superiore. Ma mi costava un'incredibile fatica imporgli di suonare in modo "contagioso", commovente, creativo, in modo artisticamente sottile, profondo, convin-

* Di solito questi studenti diventano insegnanti e metodologi molto bravi.

cente, ed equilibrato. Se a volte ci si riusciva, i risultati si rivelavano incredibilmente effimeri, con il pezzo successivo ricominciava la stessa fatica di Sisifo, e così senza fine. Io mi sentivo nella situazione di un cuoco, che vede davanti a sé un mucchio di splendidi ingredienti e non riesce in nessun modo a cucinarli per farne un pranzo saporito. Il modo di suonare di questo studente può essere definito così: suonava un assolo, come se accompagnasse meravigliosamente un solista inesistente. Mancava la cosa sostanziale: la volontà creativa, l'immaginazione artistica, il fuoco e la penetrazione. Invece tutto il resto, tutte le parti costitutive della tecnica pianistica erano presentate al meglio, formalmente perfette. Il cuore dell'insegnante a volte soffre in modo particolare quando gli capita sotto mano un simile dono straordinario, ma privo della cosa principale, quel che chiamavamo «il re della testa», cioè la volontà creativa; è come un'anguilla, che scivola via dalle mani e non si lascia lavorare.

Ancora qualche parola sulle mie divergenze con alcuni insegnanti.

1. Un noto insegnante di pianoforte diceva a volte, non senza una fiera modestia, ma attribuendo, evidentemente, alle sue parole un valore di tesi: «Io non insegno la musica, insegno a suonare il pianoforte». Cito per la seconda volta questo caso perché si incontra ancora fra gli insegnanti una tendenza simile.

Non riesco a immaginarmi niente di più sbagliato. Anche un insegnante di strumenti a percussione, dovrebbe contemporaneamente insegnare a suonare lo strumento e insegnare la musica. Tanto più se insegna il pianoforte, che, come ho già dimostrato più di una volta e come tutti sanno, è l'unico, insostituibile strumento per insegnare la *musica* proprio perché al pianoforte si può eseguire e ascoltare decisamente tutto. Se l'insegnante di pianoforte e l'allievo di pianoforte non studiano insieme la musica, ma stu-

diano solo il pianoforte (non riesco a immaginarmi come si possa fare), bisognerà che entrambi studino la musica da un terzo, e precisamente da un *insegnante di musica*. Purtroppo nelle classi con un simile indirizzo sorge effettivamente questa necessità. Può essere che il "puro insegnante di pianoforte" si affidi a quell'educazione musicale che il suo studente riceve nelle classi di armonia, di polifonia, di analisi delle forme, ecc., ma ogni insegnante di pianoforte *pratico* sa che alla sua lezione sorgono domande che un maestro di armonia, di analisi delle forme non toccherà mai, perché sono questioni legate a una certa composizione, a un dato momento, a un dato studente, sono questioni dettate di volta in volta dalla realtà. Ho già parlato prima del fatto che qualsiasi «insegnamento» di musica acquista una vera e propria vita, diventa per noi esecutori *azione* (e a noi infatti spetta agire, non ragionare), solo quando *suoniamo*, e in particolare quando suoniamo *molto bene*; ovviamente quanto meglio suoniamo, tanto più chiaramente emergono gli strati profondi della musica e le loro particolarità.

Ricordo le parole di Goethe: «Mi è odiosa qualsiasi conoscenza che non mi spinga immediatamente all'azione e che non fecondi la mia attività». Una lezione di pianoforte con un buon insegnante, cioè con un artista-pianista, è un momento fondamentale in cui la conoscenza porta all'azione, visto che l'azione poggia sulla conoscenza. Ma come si può attuare questo, se l'insegnante proclama seriamente d'insegnare solo a suonare il pianoforte, e di non insegnare la musica?

2. Alcuni insegnanti molto onesti e zelanti volendo aiutare gli allievi il più possibile, tendono a volte, senza rendersene conto, a trasformare tutta la letteratura musicale artistica in letteratura istruttiva. Essi analizzano l'*Appassionata* solo dal punto di vista della sua «utilità» all'allievo in quel dato momento. Ridurre l'*Appassionata* a mate-

riale didattico provoca in me una protesta e vorrei chiedere se uno studente simile sarà utile all'*Appassionata*.

Così succede che uno studente studi a lungo l'*Appassionata*, non si senta mai «pronto» e infine, per giustificare le proprie imperfezioni, proclami che l'*Appassionata* lo ha stancato. In questi casi obietto impietosamente: Si sbaglia, non è l'*Appassionata* ad averlo stancato, ma è lei che ha stancato l'*Appassionata*.

Quando studio una bellissima musica con studenti variamente dotati, mi si presenta con chiarezza il grafico del lavoro: per arrivare a questa musica, a uno basta porgere la mano, a un altro occorre fare cento *verste* a piedi. Ma questo non cambia il mio atteggiamento verso la musica, la «stella» lontana non smette di brillare chiara davanti a me, cambio solo i procedimenti pedagogici. Negli insegnanti troppo occupati dalla questione del «vantaggio» («L'utilità del vantaggio non mi è chiara» dico a volte), senza volere si creano quei criteri di esecuzione, che per scherzo chiamo così: Beethoven della CMS, Beethoven del terzo corso, Beethoven dell'«aspirantura»²⁶. In altre parole questi insegnanti adattano l'autore allo studente, invece di portare lo studente fino all'autore.

La dialettica della realtà insegna che la verità sta in mezzo: lo scambio fra autore e allievo con la mediazione di un buon insegnante, che tenda a una penetrazione possibilmente profonda nelle intenzioni dell'autore, porta *alla migliore soluzione possibile* del problema.

3. Questa non è un'obiezione contro gli insegnanti, ma contro il loro modo di vivere, di cui sono relativamente poco colpevoli. Ritengo un grave errore, una mancanza seria, dannosa per il lavoro didattico in generale, che la stragrande maggioranza degli insegnanti delle nostre scuole e dei licei non eserciti attività concertistica. So perfettamente quante persone capaci e di talento ci siano fra loro, che, senza pretendere assolutamente di dedicarsi ad una vasta attività concertistica, potrebbero tuttavia dare ai propri al-

lievi ottimi e convincenti modelli esecutivi almeno delle composizioni che vengono studiate in classe. Quanto sarebbe bello se questo mio ardente desiderio diventasse legge nei licei e nelle scuole! Inutile dire quanto migliorerebbe il livello generale dell'insegnamento. Sarebbe lodevole e utilissima per gli allievi l'esecuzione corretta di composizioni come l'*Album della gioventù* di Čajkovskij, l'*Album per la gioventù* di Schumann, le sonate più facili di Mozart e di Haydn, le sonate di Beethoven, le *Stagioni* di Čajkovskij, ecc., e anche la nostra letteratura infantile sovietica.

Tuttavia, negli ultimi tempi la situazione sta un po' migliorando perché sempre più spesso alcuni insegnanti delle scuole e dei licei si esibiscono come esecutori.

Ritengo un grosso difetto del nostro insegnamento al Conservatorio il fatto che gli studenti, per l'abbondanza delle materie e per il sovraccarico di lezioni riescono solo di rado ad ascoltarsi l'un l'altro e a sentire le osservazioni dell'insegnante in classe. Infatti si può paragonare il lavoro in classe col lavoro in qualsiasi laboratorio: se uno studente esegue un esperimento chimico, venti suoi compagni, che lo seguono attentamente e che ascoltano le spiegazioni dell'insegnante, ne ottengono lo stesso vantaggio e le stesse cognizioni dello studente che lo esegue.

Ricordo la riuscita di un esperimento organizzativo delle lezioni nella mia classe, un esperimento che corrispondeva appieno alle mie esigenze e che si svolse nel periodo di lavoro al Conservatorio di Sverdlovsk durante gli anni della «guerra patriottica». Si faceva così: gli allievi che s'interessavano alle mie lezioni si misero d'accordo con la direzione e con gli insegnanti delle altre discipline, per essere liberi e poter seguire le mie lezioni, mentre studiavo in classe. Erano presenti non solo i miei allievi, ma anche gli allievi delle altre classi, e anche di altri strumenti; in questo modo le lezioni, di per se stesse individuali, si trasformavano in collettive. Questa situazione m'incoraggiava, naturalmente, alla comunicazione e anche alle enuncia-

zioni teoriche molto di più che le lezioni rigidamente individuali, e così la lezione pratica acquistava un carattere profondamente metodologico. Ovviamente per l'insegnante è molto più interessante una lezione nella quale ciò che vuole comunicare raggiunga venti, trenta ascoltatori e non si limiti ad interessare un solo individuo. È sorprendente che, nonostante la tendenza dell'amministrazione e dei professori dei nostri conservatori a migliorare continuamente lo studio, non si riesca in nessun modo ad adottare questo semplice *utilissimo* provvedimento. Eppure si tratta di un metodo vecchio, noto e praticato da tanto tempo. Quando studiavo da Godowsky alla *Meisterschule* di Vienna (la Scuola per maestri all'Accademia di musica), noi, che suonavamo, eravamo dieci, ma erano presenti venti, venticinque uditori (*Hospitanten*), che non suonavano mai, ma ascoltavano tutto. Alla fine di ogni lezione insieme a Godowsky si metteva a punto un programma preciso per la lezione successiva, e venivano assegnate le composizioni ai vari esecutori; gli allievi e gli uditori venivano alla lezione seguente con i libri di musica indispensabili e con essi seguivano attentamente l'esecuzione dell'allievo e le osservazioni del professore. Il vantaggio per tutti, naturalmente, era enorme. Perché allora noi non riusciamo a ottenere la stessa cosa? Certo, anche nelle nostre classi gli allievi «che non suonano» stanno seduti e ascoltano i loro compagni, per quanto è possibile, ma il tutto avviene senza organizzazione; d'altro canto succede che se si affronta una composizione bellissima, che interessa tutti, e suona uno studente bravo e meritevole, gli altri, proprio quando dovrebbero stare seduti e ascoltare, ad un tratto saltano su, come uno stormo di passeri, e si precipitano al volo in un'altra classe, per non arrivare in ritardo alla lezione di educazione fisica o di lingua straniera.

Dobbiamo cercare di eliminare questo grosso difetto nel nostro corso didattico.

Come tanti altri insegnanti, tento di inculcare l'amore

e l'aspirazione alla semplicità e alla verità (di questo ho già parlato sopra). Lev Tolstoj diceva che un artista deve possedere tre qualità: la sincerità, la sincerità, e la sincerità. È molto più facile dire queste cose che convincere qualcuno del loro valore. Mi sono capitati allievi che aspiravano a qualunque costo a suonare «in modo interessante», speciale, ed era molto difficile riuscire a fare sentire loro la semplicità e la veridicità della musica e a riprodurla. La verità per loro significava banalità, o anche «quotidianità». Era come se si vergognassero della propria sincerità e, forse, non senza motivo. Da questo derivava che l'arte doveva essere artificio. A questi studenti raccomandavo vivamente di appropriarsi delle creazioni popolari, ma anche di accostarsi maggiormente a Mozart, a Schubert, Čajkovskij, Tolstoj, Čechov, Gor'kij, Stanislavskij. Io mi spingevo (un aristocratico direbbe: mi abbassavo) al punto di dimostrare con qualche frase semplice tratta da Čajkovskij o da Chopin, come si potesse eseguirle in modo «interessante», «avvincente», «originale» e come, seguendo la voce della coscienza, proprio della coscienza *, la si potesse eseguire «in modo vero», cioè in modo sentito, semplice, sincero, fedele e corretto. Con alcuni (pochi) allievi non riuscivo a ottenere niente, perché erano prigionieri del "maligno", facevano i furbi e quindi tutto era inutile; con altri allievi, il vero, il semplice in fin dei conti trionfava sull'«interessante», per cui si mettevano sulla strada della verità.

La semplicità... «è sempre più necessaria alla gente, ma la complessità è più comprensibile» ha detto il poeta Boris Pasternak. Sull'idea di «semplice» e di «complesso» bisogna intendersi. Qualsiasi artista sa che per ottenere un'impressione di semplicità sono necessari molta più fatica e sforzi, se non è un dono «dall'alto»; e per far questo occorre maggior buona volontà che per creare un'opera

* Potrei dire molto di questa coscienza, che allo stesso tempo è anche buon gusto.

d'arte interessante, scandalosa, «insolita». Il pubblico, l'ascoltatore, il lettore, hanno un'impressione di «semplicità» soprattutto quando l'artista si esprime con insolita forza, convinzione, sincerità e passione che «arrivano» fino all'ascoltatore, lo attirano, lo convincono di quel che sta succedendo; così egli sente nell'arte la «realità», la «vita», qualcosa di conosciuto, da lui stesso vissuto e provato. È proprio allora che parla di «semplicità» e della sua necessità per l'arte. Ama rivelarsi anche un artista, dal momento che capisce e sente l'arte. E per l'appunto quello che si chiama semplicità ci ricorda la natura, ma in effetti risulta la cosa più complessa, perché ogni opera della natura è molto più complessa di qualsiasi invenzione umana. Il celebre fisico Rutherford diceva che la struttura dell'atomo è molto più complessa della struttura del pianoforte Bechstein.

Tutto questo è ben noto, ricordo soltanto che i criteri di «semplicità» e di «complessità» (o di «non semplicità») non sono assoluti e dipendono, come tutto a questo mondo, dalle leggi della dialettica materialista. Chiarirò questa dialettica con un esempio tratto dalla mia vita. Amo nella musica la semplicità lirica, come è stata espressa, diciamo, dalle mazurke di Chopin, dalle melodie di Čajkovskij, dai *Lieder* di Schubert, ecc. A volte mi sembrava che avrei dato metà di tutta la musica per il solo secondo tema dell'ouverture di *Romeo e Giulietta* di Čajkovskij *. Oltre a questa musica, alla quale si adatta in particolar modo la parola «semplicità», mi procura un particolare piacere, non paragonabile a niente, la musica degli ultimi quartetti di Beethoven, la fuga dalla *Sonata op. 106*, ecc., cioè la musica meno semplice, più complessa, più intellettuale, più «inaccessibile»; una musica quasi del tutto priva di quello che

* Un particolare divertente: a sentirlo, scoppiai in lacrime quando avevo sei anni, e ancora oggi non riesco ad ascoltarlo senza piangere.

chiamiamo «lirismo» *. Mi domando se non sia contraddittorio provare la stessa attrazione per una mazurka di Chopin e per la più rigorosa fuga di Bach, per l'*Eugenio Onegin* e per il *Quartetto op. 133*, ecc. Sì, se volete, esiste una contraddizione, ma di un genere che investe tutta una vita, tutta l'esistenza e alla quale noi, uomini, non possiamo sottrarci; al contrario, ci troviamo al centro di queste contraddizioni. In sostanza il discorso verte su diversi aspetti di un unico, complesso fenomeno, che si chiama vita.

Mi si chiederà, se ciò che scrivo abbia qualche riferimento con l'argomento del libro. Sì, perché tali pensieri e sentimenti sorgono spontanei quotidianamente durante le lezioni, in particolare quando composizioni diametralmente opposte, per esempio *Le stagioni* di Čajkovskij e l'*op. 106* di Beethoven, si avvicendano una dopo l'altra quasi senza pausa e, naturalmente, destano nel mio animo un certo *choc*, che mi spinge a simili riflessioni. Spesso succede che abbia appena finito di occuparmi della *Quarta sonata* di Prokof'ev, con un allievo che abbia messo in queste lezioni molta passione e animazione, lasciandomi trascinare da questa musica; ed ecco, l'allievo successivo suona la *Quarta sonata* di Skrjabin. Ho notato che, all'incirca fino a metà della sonata di Skrjabin, io la odiavo sinceramente, lo *choc* era stato troppo forte, il salto da un'idea musicale del mondo ad una completamente opposta era stato troppo improvviso e innaturale. Ad ogni modo studio onestamente, spiego e dico allo studente quanto è necessario, cioè quello che so; metto in risalto le bellezze a me tanto note e allora si ha una metamorfosi graduale: mi dimentico di Prokof'ev e delle mie relative lacerazioni, mi lascio già appassionare da Skrjabin, e quando finiamo la sonata, mi sono già innamorato di lei sinceramente, come all'inizio la

* A volte definisco mentalmente la fuga dell'*op. 106* o la fuga del *Quartetto op. 133* «il banchetto dell'intelligenza, l'orgia dell'intelletto» e proprio in questa complessità avverto il fondamento dell'emozione musicale.

odiavo sinceramente. Quanto è impulsivo, mi si dirà, alla sua età sarebbe tempo di essere un po' più obiettivi ed equilibrati! Sì, certo, a volte sono obiettivo ed equilibrato, ma allora il lavoro con gli studenti è meno efficace. Ribadisco tutto questo perché si tratta di fatti presi dalla mia pratica d'insegnamento, e i fatti sono tenaci. E, ripeto, questi fatti inducono a molte riflessioni, di vasta portata, interessanti non solo per l'insegnante, ma anche per l'allievo, che nel futuro sarà anche lui un insegnante.

Può essere che parli troppo poco dell'allievo «in quanto tale». Certo, per rappresentarne la massa si potrebbero dividere gli studenti in alcuni gruppi e tipi, più o meno come si dividono tutte le persone in base al temperamento – collerico, malinconico, ecc. – o in base alla corporatura – pingui, astenici, ecc. Penso che qualsiasi insegnante esperto avverta la personalità di ogni allievo, a prescindere dall'abbondanza di tratti comuni ad altri allievi. Quanto più è chiaro l'individuale, tanto più è chiaro anche il generale. *Il fatto più generale del nostro lavoro*, da cui derivano tutte le particolarità e i dettagli, è creare un'alta cultura musicale, degna della grandezza dei nostri tempi e del nostro popolo.

Dal momento che in tutti i capitoli di questo libro ho affrontato problemi pedagogici, penso di concludere, anche se vorrei comunicare ancora molto della mia esperienza e della mia pratica.

In conclusione dirò ancora che se ho dato qualcosa ai miei allievi essi non mi hanno dato di meno, ma semmai mi hanno dato di più; io sono loro infinitamente grato, dal momento che le nostre comuni aspirazioni di conoscere l'arte e di impadronircene sono state il pegno della nostra amicizia, della nostra collaborazione e del rispetto reciproco, e questi sentimenti appartengono a quanto di meglio si possa provare sul nostro pianeta.

L'ATTIVITÀ CONCERTISTICA

Oggi appare chiaro, come non mai, che un pianista concertista possa e debba essere un propagandista come qualunque altro artista. Noi pure infatti siamo un po' « ingegneri dell'anima ». Osserverò con un senso di profonda soddisfazione come i migliori pianisti sovietici assolvano a questo encomiabile dovere. Cito, in particolare, Sviatoslav Richter, come esempio da imitare. Richter non solo diffondono ampiamente la musica classica sovietica russa e occidentale, ma esegue spesso nelle diverse città dell'Unione Sovietica tutto il ciclo del *Clavicembalo ben temperato* e molte altre composizioni di Bach. Ha letteralmente resuscitato alla vita le splendide sonate di Schubert e alcune sonate di Weber chissà perché dimenticate; ha suonato una quantità di composizioni di Liszt, Schumann, Beethoven, che appaiono raramente nei programmi; in breve, con i suoi concerti, non solo procura piacere al vasto pubblico, ma apre anche nuovi orizzonti, presentando straordinarie composizioni poco conosciute, ampliando continuamente ed elevando la cultura artistica e l'orizzonte musicale dei suoi ascoltatori. Del resto, anche altri pianisti fanno la stessa cosa; basta ricordare Sofronickij, Gilels, Zak, Oborin, e altri.

Horowitz⁴², una volta che gli consigliavo di eseguire composizioni rare ancora poco conosciute, mi disse che lui suonava in palcoscenico solo quello che il pubblico preferiva, ma che il resto lo suonava a casa per conto proprio. L'attività concertistica di Richter e di Horowitz è perciò fondamentalmente diversa, parlo ovviamente del giovane

Horowitz, perché in seguito è molto cambiato. In ultima analisi Horowitz si lascia guidare dal pubblico, Richter invece lo guida, tenendo conto allo stesso tempo delle sue possibilità e del suo carattere. Il motto del giovane Horowitz è: il successo innanzi tutto! Il motto di Richter: l'arte innanzi tutto! Il secondo motto implica l'ideale di servire il popolo, il primo presuppone l'idea di compiacere il pubblico.

Per molti pianisti e tanto più per gli studenti l'esecuzione pubblica non è certo cosa semplice. È noto che esistono eccellenti virtuosi, che temono il palcoscenico e che in pubblico suonano di solito molto peggio di come potrebbero. Evidentemente, questi pianisti non hanno la passione dei profeti e dei tribuni, il dono di «andare davanti alla gente», per usare un'espressione di Vladimir Solov'ev⁴³. Questa passione, o istinto, è la premessa più importante per l'attività concertistica. La vita attuale che abitua così bene la gioventù alle attività sociali in genere, giova molto anche ai nostri giovani pianisti tanto che negli ultimi venti, venticinque anni ho notato che «la paura del palcoscenico» è diminuita in modo considerevole *.

Il problema della preparazione ad un'esibizione pubblica, naturalmente, interessa molti insegnanti e allievi. Dare qui una ricetta generale è molto difficile e addirittura impossibile, tenendo conto della varietà dei caratteri, dei talenti e delle condizioni di vita degli allievi. Jozef Hofmann consiglia di studiare tre volte il nuovo pezzo e poi di metterlo da parte prima di eseguirlo in palcoscenico. Il consiglio è molto buono, ma presuppone un sistema di vita molto organizzato, interamente volto al raggiungimento

* Per amore di giustizia bisogna dire, tuttavia, che negli ultimi anni sono diventati più frequenti casi di amnesia durante i saggi e gli esami del conservatorio persino negli allievi più bravi; ritengo che ciò sia imputabile esclusivamente a un piano di studio eccessivo e all'esaurimento durante la sessione degli esami. Avevo una studentessa straordinaria, che, tuttavia, non aveva suonato in pubblico neppure una volta senza confondersi e dimenticare qualcosa. La ragione era che si trascinava appresso una smisurata quantità di impegni ed era sempre molto esaurita.

della migliore «forma da concerto». Nelle nostre condizioni solo pochi possono metterlo in pratica data l'enorme quantità di impegni e occupazioni che non hanno niente a che fare con la «forma da concerto ottimale» *. La realtà dimostra che si possono fare bellissimi concerti anche dopo una preparazione opposta a quella consigliata da Hofmann. Ecco un esempio: alcuni anni fa Richter suonò tre concerti russi con orchestra. Aveva già suonato in precedenza la nuova versione del *Primo concerto* di Rachmaninov, ma era passato molto tempo; invece aveva imparato gli altri due, il *Primo* di Glazunov e quello di Rimskij-Korsakov, esattamente in una settimana (il giorno 2 del mese prese gli spartiti e il giorno 9 ci fu il concerto), senza averli mai suonati prima. Il concerto, tuttavia, fu eccezionale. Evidentemente, non si tratta solo di enorme talento, ma anche di una sorprendente capacità di lavorare e di imparare. Definirei questo metodo un lavoro «a tempo pieno». Comunque Richter si prepara prevalentemente ai concerti proprio seguendo questo sistema. La ragione di ciò non risiede nel fatto che non ha sufficiente tempo libero come gli altri, per esempio come Oborin, Ojstrach, me, peccatore che ho l'impegno costante di trentatre allievi. Richter non insegna, non tiene sedute, quasi non prende parte alle commissioni e alle giurie dei concorsi, ma ha un'immancabile ambizione artistica, una stupenda ambizione, che gli impone per ogni concerto, e di concerti ne dà moltissimi, di preparare qualcosa di nuovo, che non ha mai suonato in precedenza.

Ho parlato prima di Karl Tausig che tornato a casa dopo il concerto, amava suonare tutto il programma con attenzione per liberarlo da tutti gli accidenti di un'esecuzione da concerto. Richter a volte sente il bisogno di recar-

* Ecco un piccolo esempio: una mattina dovevo ascoltare nove sonate di compositori sovietici nell'esecuzione di nove pianisti durante il concorso del Conservatorio; poi, naturalmente, dovevo discuterne diffusamente; la sera, infine, dovevo interpretare un difficilissimo programma skrjabiniano, nel quale, fra l'altro, rientravano la *Sesta*, *Ottava* e *Decima sonata*. Questo è un delitto dal punto di vista della disciplina da concerto.

si immediatamente dopo il concerto in un angolino appartato con un pianoforte per suonare fino alla cinque, sei del mattino preparando il programma necessario al concerto successivo. Questo non è forse uno stile di lavoro « a tempo pieno »? A me sembra che oggigiorno sarebbe molto importante per tutti, seppure per ragioni completamente diverse, impadronirsi di questo metodo che, prima, quando si aveva molto tempo libero, non era assolutamente così indispensabile. Ma, d'altro canto, l'attività concertistica dello stesso Richter conferma la bontà del consiglio di Hofmann: Richter stesso mi diceva che solo alla *quarta esecuzione pubblica della Sonata in la minore* di Mozart aveva raggiunto un'interpretazione che lo soddisfaceva.

Dalla mia esperienza personale posso riferire che il pubblico e i musicisti di solito hanno avuto un atteggiamento molto benevolo verso la mia esecuzione del *Primo concerto in mi minore* di Chopin, e, forse, effettivamente, nell'esecuzione di questo concerto le inevitabili oscillazioni di umore, di forma e di disposizione momentanea emergono meno che durante l'esecuzione di alcune altre composizioni; cioè lo standard esecutivo è più costante. La ragione mi è chiara: non solo da giovane ho lavorato a fondo su questo concerto, ma anche in seguito l'ho eseguito molto spesso in diverse città dell'Unione Sovietica e prima di ogni esecuzione lo ristudiavo di nuovo, seppure in tutto per due, tre giorni o anche per un giorno solo o per alcune ore; l'importante era lavorarci ogni volta ancora una volta, rafforzare e consolidare quello che avevo già raggiunto in precedenza. In pratica, il metodo di Hofmann. Con questo si spiega l'alto standard dell'esecuzione di pianisti che danno molti concerti in molte città e che di solito eseguono non più di due o tre programmi. A parte il fatto che amo moltissimo questo concerto e, forse, questa è una delle ragioni principali dell'approvazione dell'ascoltatore.

L'utilissimo metodo di impadronirsi di un repertorio sulla base della pratica, della ripetitività dell'esecuzione,

della routine (nel senso positivo della parola), non può essere quasi mai adottato dagli allievi, dal momento che hanno bisogno soprattutto di accumulare un repertorio, di imparare a eseguire in pubblico un solo pezzo o pochi pezzi per passare subito allo studio di altri. Raramente un allievo riesce a eseguire due volte in pubblico la stessa composizione; eccezionalmente tre volte, mentre un pianista concertista la suona decine, centinaia di volte.

Ricordo questo fenomeno noto a tutti solo per sottolineare una volta di più la disparità di situazione fra un pianista concertista e un allievo. Per risolvere almeno in parte il problema, è necessario non solo obbligare gli studenti ad esibirsi quanto più possibile in tutti i saggi riservati di un liceo o del conservatorio o nei concerti organizzati dai «patrocinatori»⁴⁴, che rientrano nella prassi corrente; ma occorre anche suggerire loro di cimentarsi ripetutamente con l'insegnante in composizioni particolarmente significative, a intervalli regolari, fino a tre volte durante il corso al conservatorio, e ogni volta eseguirle poi nuovamente in pubblico. Io pratico a volte coscientemente questo metodo, sebbene ciò incontri l'opposizione da parte di alcuni docenti della Facoltà di Pianoforte, che ritengono che «per una legge», peraltro non scritta, l'allievo non deve in nessun caso eseguire pubblicamente la stessa composizione due volte, e tanto meno tre volte. Del resto raccomando una cosa naturale, quanto lo può essere leggere Puškin a dieci anni, per poi rileggerlo a venti, a quaranta, e anche a cento anni, a patto che si riesca a vivere fino a quell'età. Certo, contemporaneamente devo lottare con la tendenza di alcuni allievi a utilizzare per qualsiasi esibizione pubblica le composizioni eseguite molte volte, servendomi della nota massima di Koz'ma Prutkov⁴⁵: «Non puoi covare un uovo due volte». Questa è una semplice dialettica di vita.

Che mi si perdoni, se qui riporterò alcuni fatti e osservazioni tratte dall'esperienza personale di concertista.

Infatti ciascuno può trarre dall'esperienza individuale altri alcune utili deduzioni per se stesso.

Come a ogni pianista, mi capitava di dare concerti assai diversi per la loro qualità, cioè buoni, mediocri, cattivi. Può essere che debba confessare apertamente di oscillare tra il meglio e il peggio più di quanto «si convenga», e che, forse, in certi casi sarebbe meglio rifiutare semplicemente un concerto, piuttosto che esibirsi «a qualunque costo». Ma non è questo che mi interessa. A volte, dopo un concerto o una serie di concerti, riflettendo sul perché il concerto fosse stato in un modo piuttosto che in un altro, riuscivo facilmente a trovare un legame causale fra la qualità del concerto e il tenore di vita e lo stile di lavoro che l'avevano preceduto. Quasi sempre risultava che la premessa più importante per la riuscita di un concerto era per me il riposo preliminare, un buono stato di salute, la freschezza dell'anima e del corpo. Mi è sempre riuscito particolarmente facile e piacevole suonare dopo la villeggiatura o dopo un riposo: nelle mie esecuzioni mancavano allora piccoli sbagli, le "graffiature", il senso di stanchezza, di cui a volte soffro tanto a Mosca, dove sono oberato dal lavoro d'insegnante. Nonostante una preparazione minima, talvolta durata in tutto un giorno o due prima del primo concerto, visto che in villeggiatura, naturalmente, non lavoravo, il livello tecnico era alto. Certo, non imparavo cose nuove, ma suonavo quanto avevo già suonato molte volte e, siccome dispongo di un vasto repertorio⁴⁶, davo otto o nove concerti con programmi diversi senza nessuna fatica.

Tutto questo, forse, non varrebbe la pena di essere ricordato, se non passassi tre quarti della mia vita in condizioni *controindicate* per l'attività concertistica, e io non posso non ricordare con riconoscenza quell'«isola felice»⁴⁷ alla quale capito di rado, quando, dopo un totale riposo, innanzi tutto dopo un disintossicamento totale da tutta la musica "altrui", che spesso devo ascoltare per giornate in-

tere, sembra che *fisicamente* niente mi impedisca di essere quello che sono.

Cortot diceva che la cosa più importante per un concertista in tournée è una buona dormita e uno stomaco sano. Tutti i grandi artisti predispongono le proprie tournées prevedendo con cura tutto il comfort possibile. Ciò è comprensibile; la prima e indispensabile condizione dell'attività esecutiva è che il nostro fragile corpo sia completamente a posto. Perciò ho parlato subito di riposo e salute.

A Mosca, fra una lezione e l'altra con gli studenti, fra riunioni e concorsi, nonostante la stanchezza, mi capitava spesso di dovermi preparare a qualche concerto importante. Mi preparavo con scrupolo, cercavo di utilizzare tutto il tempo libero, ma in seguito all'eccessiva stanchezza il concerto risultava non all'altezza della situazione; un certo logorio spirituale sul palcoscenico a volte si trasformava in eccitazione, su questa base alcuni musicisti mi considerano un pianista "nervoso" e si sbagliano di grosso; quello che a un osservatore superficiale o *malevolo* può sembrare "nervosismo", in realtà è una *sana* protesta dell'anima e del corpo contro l'imposizione di un tenore di vita sbagliato, che frena la libertà dell'espressione artistica. Quel che frenava in particolar modo la mia libertà spirituale in un concerto talvolta era solo la consapevolezza, neppur sempre giustificata, di non aver fatto a tempo a lavorare quanto e come avrei voluto e avrei ritenuto necessario; così la quantità del lavoro svolto era a volte due o tre volte maggiore di quello necessario per la preparazione di un concerto quando ero in buono stato di salute, libero da impegni e fresco di spirito.

Ho notato anche che è molto difficile dare un unico concerto nello spazio di uno, due mesi, perché il concerto diventa un'eccezione alla norma, e questa «norma», come ho già detto, nella maggior parte dei casi è *controproducente* dal punto di vista concertistico; è più difficile che dare una serie di concerti in tournée, visto che in questo caso

tutta la vita è orientata all'unico scopo delle esibizioni pubbliche, e niente, o quasi niente, ne impedisce la realizzazione. A questo poi, come si dice?, ci fai la mano, ti abiti; e poiché l'attività concertistica, a che serve nasconderlo?, è di gran lunga più piacevole e cento volte meno stancante di quella didattica, in particolare se ci si accorge di procurare gioia all'ascoltatore, anche il tono generale di vita sale, e a momenti sembra perfino che nella vita, comunque, ci siano più rose che spine; e questo si riflette immediatamente sull'esecuzione.

Sto parlando delle cose più banali e note a tutti. Ma che fare, quando tutta la nostra vita è fatta proprio di queste «consuetudini»? Sappiamo tutti benissimo quel che è necessario per organizzare la nostra vita, per ottenere il massimo sviluppo delle nostre forze e capacità, ma spesso non riusciamo assolutamente a tradurre in atto questa coscienza. Ho provato una grande tristezza la volta in cui David Ojstrach, straordinario artista ed eccellente virtuoso, mi ha confessato che non gli era stato facile eseguire neppure il *Trio* di Rachmaninov alla cerimonia commemorativa di Antonina Vasil'evna Neždanova, dal momento che per quasi un mese non aveva tenuto in mano il violino perché si era dedicato agli esami e agli eterni concorsi e aveva dovuto, come noi tutti, stare seduto tutto il tempo ad ascoltare, giudicare, preparare gli studenti.

Questa confessione indiretta deve arrivare ai funzionari del Ministero della cultura, deve metterli in agitazione, come mise in agitazione e addolorò me. Forse sto facendo una tragedia per delle sciocchezze? Non penso. Noi tutti vogliamo essere stachanovisti nel nostro lavoro, ma Stachanov non avrebbe acconsentito a cedere il proprio martello pneumatico per fare delle riunioni.

Rimskij-Korsakov ha detto qualcosa di molto preciso sullo stress da palcoscenico, di cui tanti soffrono: esso è inversamente proporzionale al livello di preparazione. Questa formula corrisponde a verità, sebbene non esaurisca

tutti i casi e gli aspetti dello stress da palcoscenico. Ricordo, a esempio, il primo concerto di Leopold Godowsky a Berlino all'inizio della stagione invernale 1906. Naturalmente era preparato in modo perfetto, ma il senso di particolare responsabilità, legato al primo concerto della stagione, evidentemente, era tanto grande che tutta la prima parte del concerto fu all'insegna dell'agitazione e dell'imbarazzo. Vidi Godowsky il giorno dopo ed era assai insoddisfatto del suo concerto. Anton Rubinštejn, come è noto, si agitava molto, e una volta ruppe con un pugno lo specchio in camerino prima di uscire sul palcoscenico, e pare che la cosa lo calmasse. L'emozione di artisti come Rubinštejn è difficile da confondersi con quella sensazione di terrore e timidezza, che spesso si impossessa dei pianisti implumi. Credo che l'agitazione di Rubinštejn derivi in parte dal fatto che ogni esecuzione in pubblico è sottoposta all'imponderabile del momento, e vi sono esposte proprio le nature più dotate di senso artistico e soggette all'ispirazione anziché gli artisti "standardizzati", costanti, che non conoscono grandi voli, né grandi cadute; in secondo luogo l'avere già acquisito la notorietà e la stima del pubblico impone certi obblighi e genera, indubbiamente, una certa paura di perdere il favore dell'ascoltatore; ma la ragione principale è la profonda tensione spirituale, indispensabile per colui che è destinato ad «andare davanti alla gente», cioè la coscienza di essere obbligati a comunicare alla gente riunita per ascoltare, qualcosa d'importante, di significativo, profondamente diverso da tutte le cose prosaiche della vita quotidiana, da tutti i pensieri e i sentimenti abituali. Quest'emozione è buona e necessaria, e colui che non ne è capace, e compare sul palcoscenico come un buon impiegato al lavoro, sicuramente non assolverà ai compiti a lui assegnati, e sarà difficilmente un vero artista.

Uno degli errori principali nella preparazione di un concerto e in genere di un lavoro, rilevato in alcuni allievi e pianisti, è la netta separazione fra il lavoro a casa e l'esec-

cuzione sul palcoscenico. Per costoro il concetto di *studio* coincide con il concetto di *esercizio*: sono pronti a suonare una bellissima composizione per ore, appoggiando con forza ogni nota, studiando a lungo ogni mano separatamente, ripetendo senza fine lo stesso passaggio, in una parola tendono ad occuparsi di «musica senza musica»; non viene loro in mente di eseguire una composizione integralmente, pensando innanzi tutto alla musica; il concetto di «musica» è inconciliabile col concetto di «lavoro». È comprensibile infatti che, seguendo solo questo metodo, le migliori composizioni musicali si trasformino in un esercizio o in uno studio. L'errore pratico e logico che fanno i pianisti che lavorano di preferenza in questo modo, consiste nel considerare questo metodo una tappa per il raggiungimento di un certo obiettivo «superiore», ma siccome vi si soffermano troppo a lungo, o addirittura per sempre, la «tappa» diventa fine a se stessa, e non si riesce più ad andar oltre. Ripeto: bisogna tendere allo scopo, cioè a un'esecuzione artisticamente compiuta, in modo quanto più possibile lineare, perché le tortuosità ci saranno comunque. Questo orientamento determina in modo corretto il lavoro puramente tecnico, artigianale e anche se questo prevarrà di tanto in tanto per risolvere problemi di virtuosismo particolarmente difficili, non porterà comunque il pianista su sentieri sbagliati, ma costituirà proprio quella *tappa*, che renderà possibile raggiungere lo scopo. A questo punto devo ricordare di nuovo il metodo di Tausig: la temporanea esclusione dell'espressività e dell'artificiosità dall'esecuzione è un procedimento al quale io stesso sono ricorso spesso. Tuttavia ricorro ad esso quando si tratta di pezzi già suonati, *utilizzati*, verificati artisticamente, completamente formati musicalmente. Prima che una composizione veda la luce della ribalta, la eseguirò di sicuro molte volte a casa per conto mio, in solitudine, come se la suonassi di fronte al pubblico. È vero che il mio scopo non è esattamente questo, ma siccome mi lascio attrarre dalla composizione,

la «eseguo» per me e per gli altri, anche se non sono presenti. Ovviamente le cose già eseguite in pubblico hanno meno di tutte bisogno di questa preparazione, perché in questo caso è molto più utile una ripetizione della composizione «arida» e prettamente artigianale.

Ma in genere si può dire che anche il metodo raccomandato da Hofmann, il metodo «a tempo pieno» e anche molti altri metodi sono buoni e utili a seconda delle circostanze. Personalmente, io mi fido soprattutto del metodo di Hofmann o di uno simile, ma anche a me è capitato di prepararmi a un concerto «a tempo pieno». Così, per esempio, mi è toccato di suonare la *Seconda sonata* di Szymanowski a un concerto dedicato alle sue opere viennesi del 1913, esattamente diciannove giorni dopo aver ricevuto lo spartito; non suonai affatto male, anche se la composizione era molto difficile e complessa.

Può essere che valga la pena di raccontare un fatto che ritengo interessante, visto che è un esempio del lavoro più intenso e appassionato della mia vita.

Avevo diciassette, diciotto anni, era d'estate, e stavo nello splendido villaggio Manujlovka nel governatorato di Poltava, che in seguito divenne famoso, perché vi andava spesso in villeggiatura Maksim Gor'kij; mi accinsi per la prima volta a studiare la sonata più difficile di Beethoven, l'*op. 106 in si bemolle maggiore Hammerklavier*. Mi ci misi con ardore, e anche quando non la suonavo, ci pensavo tutto il tempo, durante le passeggiate, durante i bagni, seduto a tavola... Quando andavo a dormire, poggiavo la sonata sulla sedia accanto alla candela (allora a Manujlovka l'elettricità ancora non c'era) e la leggevo fino a quando non mi prendeva il sonno. Durante il sonno sognavo di suonare, e nel sogno mi capitava a un tratto di imbrogliarmi nella fuga e di non saper più cosa venisse dopo. Questo mi causava, evidentemente, una tale agitazione che mi svegliavo, accendevo la candela, prendevo la musica e mi mettevo a leggere la fuga dal punto in cui mi ero arenato. Poi

mi addormentavo di nuovo. La cosa mi capitò più di una volta. Il risultato di tale «lavoro» fu che imparai tutta la sonata a memoria esattamente in sei giorni, tempo minimo richiesto da questa composizione. A volte mi occorreva molto più tempo per studiare cose più facili perché mi mancavano quella tensione, quella volontà e quella «ossessione» che avevano caratterizzato lo studio di quella sonata. L'origine di questa ossessione è comprensibile: sapevo in anticipo che questa era una delle pagine pianistiche di Beethoven più grandi e più difficili; naturalmente, mi chiedevo con fervore: allora, sarai in grado di superare questo compito?

Questo esempio dimostra quale immerso significato abbiano per il lavoro la tensione, la volontà, il desiderio, la passione, la perseveranza e la tenacia nel raggiungere un obiettivo; ho dimenticato di dire che, durante quei sei giorni, naturalmente non mi occupai di nient'altro, non leggevo neanche un libro. Quest'esperienza mi portò alla strana conclusione che esiste anche un quinto modo di imparare oltre ai quattro, raccomandati da Hofmann: primo, studiare al pianoforte con lo spartito; secondo, studiare al pianoforte senza lo spartito; terzo, studiare sullo spartito senza pianoforte; quarto, studiare senza spartito e senza pianoforte, cioè passeggiando per la città o nel bosco, pensando solo alla composizione; il quinto modo di studiare, è studiare nel sonno. Non è una fantasia, ma è la pura verità. Inutile dire che, in seguito, prima di ogni esecuzione di questa sonata l'ho studiata di nuovo ogni volta e solo di rado mi riusciva di suonarla come volevo. Busoni diceva che, purtroppo, la vita umana è troppo corta per imparare l'*op. 106*, e può essere che proprio per questo la suonasse come nessun altro.

Mi ricordo l'esempio di Godowsky. Mi capitava a volte di stare da lui, mentre si preparava ad un concerto imminente. Lui analizzava i pezzi già suonati decine, magari centinaia di volte nel modo più accurato seguendo le note;

verificava la diversità di lettura di molte edizioni (del solo Chopin aveva allora diciassette edizioni), cioè in un periodo estremamente limitato rifaceva daccapo un lavoro già fatto da tempo. Ecco un esempio di onestà artistica, degno di imitazione!

Il noto allievo di Busoni, Michael Zadora, mi raccontava che spesso Busoni, il giorno del concerto, suonava lentamente e scrupolosamente tutto il programma senza nessuna «espressione» come Tausig faceva *dopo* il concerto e, probabilmente, anche *prima* del concerto. È molto importante risparmiare le proprie forze emotive nel giorno del concerto, senza parlare poi del vantaggio di una ripetizione accurata, precisa e attenta, che impegni le sole mani con l'aiuto della ragione e di una mente «fredda». So questo per amara esperienza personale: un giorno, dovendo suonare la sera, per la prima volta, i 24 *Preludi* di Debussy, cominciai a provarli la mattina su un pianoforte da concerto. Il pianoforte era buono, mi lasciai trascinare e, invece di occuparmi del «freddo lavoro», eseguii con animazione e piena partecipazione delle mie energie spirituali tutto il programma, provando un immenso piacere. La sera, suonai due volte peggio di quanto avrei dovuto e potuto suonare. È vero che capitano casi opposti; ma sono un'eccezione alla regola, e non la regola.

Dell'attività concertistica e delle sue premesse potrebbe scrivere molto meglio e in modo più convincente di me qualche grandissimo pianista-virtuoso, abituato al palcoscenico dall'infanzia o dalla giovinezza, che al palcoscenico ha dedicato tutta la vita e che ha raggiunto un'immensa perfezione, e di conseguenza è molto popolare. Tenendo conto solo dei pianisti contemporanei citerò almeno Gieseking, Horowitz, Artur Rubinstein, Robert Casadesus, Egon Petri, Claudio Arrau e diversi altri; fra i più giovani: Gilels, Richter, Benedetti Michelangeli, Glenn Gould.

Mi viene in mente che sarebbe molto interessante per i giovani pianisti conoscere qualcosa di più dettagliato sulla

preparazione a un concerto e in genere sull'attività concertistica di diversi pianisti di successo. Qualche rivista musicale, e fra queste anche «Sovetskaja muzyka»¹⁸, potrebbe spedire ai nostri pianisti e a quelli stranieri un breve questionario su tale argomento. Prevedo che molti grandi pianisti cercherebbero di rispondere con una battuta o un breve aforisma. Ma, probabilmente, altri risponderebbero alle domande in modo serio e a tono. Noi pubblichiamo infatti saggi intitolati *I pittori visti da loro stessi*, che suscitano un grande interesse. Perché allora non pubblicare saggi intitolati *I pianisti visti da loro stessi*?

Penso che tutti i pianisti, professionisti e dilettanti, manifesterebbero un interesse vivissimo per un libro del genere.

Il guaio è che i grandi virtuosi, che suonano e che negli ultimi anni incidono dischi, non scrivono quasi mai, né raccontano quel che avviene «dietro le quinte» della loro creazione e del loro lavoro, mentre la cosa sarebbe tanto interessante per i giovani pianisti; evidentemente, non scrivono solo per mancanza di tempo, ma anche per il «sano ragionamento» che tutta la loro attività concertistica parla *da sé* in modo così convincente che non ha bisogno di nessun commento; e che un ascoltatore intelligente, specialmente se professionista, saprà trarne da solo le conclusioni che gli tornano utili.

La mia personale «biografia di concertista» sembra essere il contrario di un esempio degno d'imitazione: immediatamente dopo la fine della *Meisterschule* all'Accademia musicale di Vienna con Godowsky, dato che era scoppiata la guerra del 1914, mi buttai subito a capofitto nel lavoro didattico, e tra l'altro all'inizio avevo studenti molto poco dotati. Elisavetgrad, Tiflis, Kiev, Mosca (nel 1922), sono le tappe di un cammino abbastanza spinoso e poco adatto a un pianista concertista ma è il mio cammino di insegnante, percorso dal 1914 al 1922 e proseguito fino

a tutt'oggi, quando sono ormai « imbiancato dalle canizie, solcato da rughe » ⁹.

Faccio quest'ultima digressione autobiografica per preservare da un'immersione prematura nella « didattica » i giovani pianisti che hanno autentico talento per l'attività concertistica. Per quanto questo possa essere utile e indispensabile a un autentico insegnante, sarà nocivo per un vero interprete *. Certo, le lezioni con pochi allievi capaci, cioè la « pedagogia omeopatica », sono proficue e utili per qualsiasi interprete; il problema è solo quello della quantità e della selezione degli allievi.

L'ideale per un grande concertista sarebbe di iniziare il proprio lavoro pedagogico non prima dei quaranta, quarantacinque anni. Sarà contento lui stesso, e il pubblico gliene sarà grato.

* Ricordo che il violinista Joseph Szigeti mi chiese un giorno quanti studenti avessi, e alla risposta: « Trenta all'incirca », si afferrò la testa e prese a gridare: « *Das ist ja Selbstmord!* » (« Ma questo è un suicidio! »).

Molto, moltissimo non ho detto in questo libro. La mia esperienza e i miei pensieri sono molto più ricchi di quanto si può infilare in qualche foglio di stampa. Inoltre non ho esperienza di scrittore, mi riesce molto difficile essere laconico e stringato. Poiché ho rivolto questo libro in generale agli insegnanti di pianoforte e ai loro allievi, senza volere mi è toccato spesso dimostrare che «il Volga confluiscе nel Mar Caspio». Un insegnante difficilmente me ne potrà fare una colpa, perché sa quanto me che per gli studenti il Volga a volte va a finire nel Mar Bianco, e anche nell'Oceano Indiano. Mi è capitato per questo motivo di soffermarmi dettagliatamente su alcuni errori tipici degli allievi, prevalentemente nei capitoli sul suono e sul ritmo; sono errori, parlando seriamente, che sembrano più spesso esempi di semianalfabetismo che di mancanza di cultura, o di senso artistico. Mi immagino benissimo come possa sbadigliare dolcemente, leggendo questi appunti, qualche grande musicista, se il mio libro capitasse per caso nelle sue mani. Ma, ripeto, per me non c'era altra via d'uscita: in parte perché i miei destinatari sono di livello medio, soprattutto gli allievi, in parte perché in arte, e tanto più nello studio dell'arte, *non esistono* «fatti secondari» e sarebbe «antipedagogico» passare sotto silenzio le difficoltà e gli equivoci dell'insegnamento iniziale.

Rimpiango un altro fatto: di non essere riuscito a dare in questi appunti adeguato spazio alla mia fantasia, inserendovi soltanto la descrizione del «realmente accaduto»,

del «verosimile», ingentilito da una buona porzione di euristica, anziché dal frutto di un libero volo del pensiero.

Aggiungerò, a conclusione, alcune idee sulla musica, sul compositore, sull'interprete e sul musicologo (*Musikgelehrte*): piuttosto riflessioni che «insegnamenti morali», sebbene questi ultimi a volte affioreranno. Gli «insegnamenti morali», lo dico apertamente, a volte mi fanno venire il mal di mare. Ahimè! Io amo i miei allievi, specie se hanno talento, e la musica, ma l'insegnamento... Può essere che io semplicemente non sia un insegnante, benché abbia "nella borsa" quindici laureati e centinaia di studenti che lavorano con successo *urbi et orbi*.

*Sulla musica: «De la musique avant toute chose!» **. Questo grido, lanciato da un poeta, Verlaine, ai poeti sollecita una risposta dai musicisti: la poesia innanzi tutto. La Poesia, con l'iniziale maiuscola, che è l'essenza prima dell'arte, di cui è compenetrata tutta la grande arte: *Guerra e pace*, *Chadži Murat*, *La steppa*, *La signorina con il cagnolino*, *Père Goriot*, *La montagna incantata*, il *Notturno* di Vrubel', *I puledri* di Serov, il campanile di Giotto, la torre Spasskaja, e così via, senza fine, per tacere poi della musica! Scelgo esempi a caso, senza nessun sistema. Nello stesso tempo «mucchi ammuffiti» di cosiddetti versi spesso rappresentano soltanto una prosa ritmata e in rima, oltre tutto cattiva. Sulla musica si è pensato, scritto, discusso da tempi immemorabili. Uno storico dell'epoca di Nerone annota con un sospiro che in mezzo alla confusione, al disordine, ai fuochi di Roma in fiamme, col presentimento della rovina futura dell'impero, a tutti gli incroci si canta, si suona, si discute con accanimento di musica. E cosa dire della «rivoluzione» di Terpandro! Le opinioni sulla musica cambiano, come cambia tutto, perché tutto a questo mondo è sottoposto all'oscillazione della storia. La legge di ieri domani

* In francese nel testo: «La musica innanzi tutto» (N.d.T.).

iventa un divieto. Alla fine del Medioevo si riteneva che ostacolo principale alla creazione della musica fossero i sentimenti e le passioni. Ma a distanza di meno di cinque secoli è nata la musica di Wagner e di Čajkovskij. La corrente musicale precedente a Šostakovič, nota sotto l'etichetta di *moderne* o di *neue Sachlichkeit*, tentava di gettare un ponte dall'epoca contemporanea al di là dell'epoca romantica e in parte anche classica, e di rafforzarne l'altro capo sulle solide assi dell'artigianato antecedente a Bach. In seguito all'enorme "poetizzazione" della musica, alla sua "letterarietà", culminata nella musica a programma, si affermò che la musica è solo musica e che non occorre considerarla con altre arti per protestare contro l'idea del *Geamt-kunstwerk* * di Wagner. Per una persona che conosca concretamente la storia della musica, che sappia penetrare con amore nei suoi meandri, orientarsi non è poi così difficile; mi permetterò di ricorrere a una semplice metafora: dall'altezza di un aereo in volo la vista è rallegrata dagli immensi fiumi, lo Enisej, il Kama, il Volga, con il suo corso grandioso e chiaro, con le sue ampie curve, splendente nella superficie piana delle acque, mentre piccoli fiumicini attoli, insinuandosi civettuoli, zigzagando, quasi nascosti nei cespugli, corrono non si sa verso dove né da dove. Così, dall'altezza di un'amorosa conoscenza storica sono distinguibili i letti principali, lungo i quali una forte corrente di musica tende all'oceano sconosciuto del futuro. Una tale conoscenza dà luogo ad alcune semplici deduzioni: non esiste alcuna musica «vecchia» e «nuova», ma esiste musica buona e cattiva, di alto e di basso livello, con tutti i gradi intermedi.

La musica «antiquata» e «moderna» sono solo tesi e antitesi, la loro sintesi è la musica mediocre. Se noi percepiamo una grande opera del passato come invecchiata, vuol dire che ci manca una prospettiva storica, cioè la cultura; questo è un fatto della nostra triste biografia, non della

* Opera d'arte totale (N.d.T.).

biografia di una certa opera *. Chi ama la letteratura, la poesia e la filosofia, può quasi senza respiro leggere con supremo piacere l'*Edipo re* di Sofocle e *Polikuška* di Lev Tolstoj, l'*Odissea* e *Il placido Don*, sprofondare in Aristotele e poi immediatamente passare a Marx, gustare una messa di Palestrina e una messa di Janáček...

A me sembra che questo sia possibile perché per un uomo veramente colto, tre o quattro millenni sono un periodo ridicolmente breve.

Affermo queste cose come conoscitore e amatore non solo della musica, ma dell'*arte in genere*, come un servitore dell'arte⁵⁰. La voce di un indifferente e di un inesperto suonerebbe, probabilmente, altrimenti. Ma noi educatori e insegnanti esistiamo proprio per questo: per impostare la voce di chi non conosce, dell'inesperto, all'unisono con la nostra!

Gli insegnanti esperti sanno come ridurre l'indifferenza e moltiplicare la conoscenza, come risvegliare l'amore e inculcare la devozione!

Qualche parola *sul compositore*: sui compositori sono stati scritti volumi e volumi, si può dire tonnellate di libri, articoli, opuscoli. Molti sono di grande interesse e costituiscono per l'interessato un mezzo insostituibile per conoscere un autore e studiarlo.

Ma ha ragione Puškin quando dice: «Le parole di un poeta sono già quasi i suoi fatti». Per questo, probabilmente, né una biografia, né le lettere personali, né le memorie, né approfondite ricerche psicologiche possono darci lontanamente un'idea tanto chiara di un autore, quanto «i suoi fatti», cioè le sue creazioni: ricorderemo di nuovo Rachmaninov: ottantacinque per cento musicista, quindici per cento uomo. Si può forse paragonare l'«immagine» di

* La stessa cosa si può dire anche della sottovalutazione di una grande opera contemporanea (citeremo almeno l'*Ottava sinfonia* di Šostakovič).

Wagner che ci si forma dalla cognizione della sua opera, con l'immagine che ci si può fare di lui dai suoi numerosi articoli e dall'autobiografia (*Mein Leben*)? o l'immagine di Rimskij-Korsakov creatore di opere corrisponde a quella dell'autore delle *Cronache*? Un libro, per me fra i più straordinari, dedicato a un genio è *Il duello e la morte di Puškin* di Ščegolev. Grazie a che cosa questo libro produce un'impressione straordinaria? In primo luogo, col tema Puškin e la sua morte, col racconto sull'amato poeta e sulla sua tragica fine, sconcertante, non mai abbastanza pianta, che ancora colma i nostri cuori di un dolore bruciante. In secondo luogo, col fatto che tutto il libro è costituito quasi esclusivamente di lettere, documenti, che il lettore riconosce come fatti, fatti e ancora fatti: proprio quello che commuove e agita più di tutto. L'autore quasi non aggiunge nulla, e se anche parla di rado a nome proprio parla così bene e in modo così intelligente, in modo così sottile, lacônico e commosso, da suscitare nel lettore un senso profondo di gratitudine e rispetto, misto ad amore. Così bisogna scrivere su un grande uomo e sugli avvenimenti della sua vita.

Ma ci sono persone celebri che scrivono in altro modo.

Con tutto il mio rispetto per Romain Rolland, per le sue nobili aspirazioni umanistiche, devo dire, a rischio di suscitare lo sdegno di qualcuno, che nonostante la sua venerazione per Beethoven e una notevole preparazione, tutto quello che ha scritto sul grande compositore mi sembra falso e distorto, in certa misura anche spiacevole. È eccessiva poi la tendenza di Romain Rolland a raffigurare Beethoven come un «groppo d'infelicità», la sua vita come pura sofferenza; anche di Berlioz, scrive con quel modo fastidioso di sottolineare tutto quanto c'è di tragico e di cupo. È desiderio degno e ragionevole dell'autore di dimostrare al lettore che un grande uomo ha una più grande capacità di sofferenza in confronto all'uomo comune; che l'abisso

che lo separa dal mondo circostante è profondo, se non senza fondo, e che questa è una tragedia, una tragedia inevitabile; che il cammino del genio è un cammino spinoso. Tutto ciò impone a Romain Rolland di diminuire artificio-samente le consolazioni e le gioie procurate all'artista dalla sua stessa opera quotidiana, che lo obbliga spesso a dimenticare tutto il resto. Gli artisti stessi l'hanno testimoniato molte volte, basta ricordare il *Testamento di Heiligenstadt* dello stesso Beethoven. Oppure le bellissime parole di Blok, come scolpite nel marmo, rivolte all'artista: «Cancel-la gli incidenti del caso, e vedrai che il mondo è bel-lissimo »⁵¹.

Solo a un vero artista è data la forza di cancellare gli «incidenti del caso», e questo è tanto più difficile dal momento che egli vede più chiaramente di chiunque altro, e riconosce tutto «il male del mondo» e ne soffre di più, perché fra la sua sofferenza e la sua conoscenza si può qua-si tracciare un segno di uguaglianza *. E proprio perché le gioie di un artista sono così grandi, è difficile per un uomo comune farsene un'idea precisa.

«Il quindici per cento di uomo», di cui parla Rachmaninov, non si deve estendere a tutto il cento per cento, non si deve esagerare l'«umano» e il «troppo umano». Ma Romain Rolland fa esattamente così. Per un artista, infatti, essere uomo significa soprattutto essere artista, cioè creare opere d'arte per tutta la vita e farlo nel modo mi-gliore. Ma non solo *chi scrive* di un grand'uomo, chi analiz-za la sua biografia e l'opera, pecca talora di tendenziosità e di parzialità: spesso ne sono colpevoli anche gli *interpreti*. Da un lato stanno gli interpreti dotati di una forte indivi-dualità, consapevoli della propria autoaffermazione, che rendono gli autori a propria immagine e somiglianza; tale era, per esempio, Busoni nell'interpretazione dei romanti-

* Naturalmente lo stesso si può dire di ogni uomo profondo, in ogni caso di uno studioso.

ci, in particolare di Schumann e di Chopin; tale era Mejerchol'd nei suoi allestimenti teatrali, tale è Maria Judina⁵². Dall'altro lato, e questo è molto peggio, stanno gli interpreti con un orizzonte spirituale ristretto, che non sono in grado di abbracciare tutta la ricchezza e la varietà della musica, come si è formata nei secoli, simili a quegli attori da poco che, invece di ruoli diversi, sono capaci di recitare soltanto *se stessi*.

Torniamo al compositore. Voglio toccare uno dei problemi a mio parere più importanti, per un interprete: un problema la cui soluzione è allo stesso tempo la soluzione del massimo compito etico e culturale dell'interprete.

Sono noti a tutti gli esempi di estrema intolleranza dei grandi compositori nei confronti di alcuni loro colleghi, il cui itinerario creativo era opposto al loro. Noi sappiamo che Chopin non sopportava il finale della *Quinta sinfonia* di Beethoven e non approvava Schubert, rimproverandogli quello che adesso si definirebbe «naturalismo»; che Čajkovskij si riferiva con irritazione a Brahms; che Prokof'ev e Šostakovič non amano, per dirlo amabilmente, Skrjabin; che lo stesso Skrjabin nei suoi ultimi anni arrivò quasi a un totale solipsismo musicale: apprezzava solo qualcosa di Chopin e di Wagner⁵³, che considerava antecedenti della sua stessa musica; che Wagner, quando gli portarono il *Requiem* di Brahms appena apparso, lo buttò sdegnosamente a terra; che Rachmaninov a colloquio con Artur Rubinstein disse *: «La musica, in realtà, dopo Schumann e Čajkovskij è finita»; che Debussy o Stravinskij, non ricordo chi dei due, ma forse entrambi, dissero che Beethoven era stato indubbiamente un grand'uomo, ma non proprio un musicista, e così via, *ad infinitum*.

Noi conosciamo bene questa situazione. Qualsiasi potente individualità aspira spontaneamente a imporsi «in

* Me lo raccontò lo stesso Artur Rubinstein. Si incontrarono in treno e viaggiarono nello stesso scompartimento.

tutto il mondo», ma, per fortuna, s'incontra con individualità simili e di qui sorgono gli scontri. Esattamente quello che dice Eraclito: la lotta genera e comanda tutto nel mondo. E non si offenderanno le persone importanti che non riescono a convivere, se dirò che assomigliano alle piante di soffioni e ai conigli; se sulla terra non esistessero altre piante e animali, i soffioni e i conigli in due o tre mesi ricoprirebbero tutto il nostro pianeta.

È assurdo e inutile cercare di far andare d'accordo questi lottatori e grandi creatori, di inculcare loro un sentimento di giustizia, di addolcire la loro ostilità. È come provare a convincere Schopenhauer che Hegel è un grande e profondo filosofo!

La repulsione di Lev Tolstoj per Shakespeare, espressa senza sottintesi nell'articolo su *Re Lear*, o il suo modo di trattare *L'anello dei Nibelunghi* nel libro *Che cos'è l'arte*, mi mettono addosso sempre, chissà perché, un'irrefrenabile allegria. Se non ci fossero queste baruffe fra i nostri «dominatori di intelletti», questi spettacoli inebrianti, molto più interessanti della boxe e del calcio, diventerebbe noioso stare al mondo.

Litigate quanto volete, compagni «dominatori», ma ricordate che noi, interpreti, e tanto più insegnanti, non vi seguiremo in alcun caso; a noi spetta di essere spettatori, e non partecipanti, dello spettacolo che ci offrite.

Io non dico di essere aggressivi, né di essere del tutto passivi, che sono segni di mancanza di personalità oppure di indifferenza. Ma a me sembra, e prima ho parlato di questo, che c'è un livello di conoscenza storica, anziché di partecipazione emotiva, che permette di non entrare nelle discussioni e negli screzi fra compositori, ma di vedere in essi i particolari di un grande processo, straordinario e profondamente regolare. La «morale» del compositore e quella dell'interprete sono molto differenti. L'interprete deve possedere quel senso di obiettività e giustizia che l'autore non può avere. Ma la giustizia può essere un sentimento

più alto e appassionato di qualsiasi amore od odio. In questo, forse, è l'unica superiorità dell'interprete, la sua superiorità etica ed estetica sul compositore: ma è un fenomeno molto raro, perché non è realizzabile senza un grande dono.

Molto spesso invece della Giustizia (con la G maiuscola) vediamo il semplice consenso.

Nella realtà, certo, capita che l'interprete preferisca una musica a un'altra: a uno è più vicino Brahms, a un altro Skrjabin, e così via. Gli interpreti spesso propagandano coscientemente un solo orientamento e un solo stile. Questo è un fenomeno normale, è la vita.

Ma la giustizia, l'universalità costituiscono un fenomeno di livello più alto.

Quando Vladimir Horowitz aveva ventidue anni, insisteva a dirmi che amava Mozart e Schumann, e che Beethoven gli era estraneo, non lo riguardava affatto: non era più Mozart, e non era ancora Schumann; era qualcosa di intermedio e persino di mediocre. Immaginate voi che cosa mi toccava sentire, quando il mio amore per Mozart e per Schumann non diminuiva, anzi rafforzava il mio amore per Beethoven! Comunque credo che da allora il punto di vista di Horowitz sia cambiato significativamente.

Virtuosi con molta grinta, come Gilels e lo stesso Horowitz, di solito in giovinezza preferiscono Liszt e Rachmaninov a molti altri compositori, che pure non meritano minore attenzione, probabilmente perché questi compositori e pianisti geniali forniscono uno spazio speciale a meravigliosi doni pianistici. Ma bastò al giovane Gilels lavorare per alcuni anni a fondo sulla musica e su se stesso, come mi confessò, per considerare il *Concerto* per pianoforte di Schumann il migliore concerto del mondo. E questo dopo aver già suonato concerti di Liszt, Čajkovskij, Rachmaninov. Sappiamo tutti come in seguito suonasse splendida-

mente il *Concerto n. 2* di Brahms, e anche tutti e cinque i concerti di Beethoven nella stagione 1955-56.

Auspico, o piuttosto desidero, nell'interprete l'«universalità» *; in particolare nel pianista, perché per pianoforte è stata scritta musica che, per consistenza, varietà, ricchezza e bellezza non è da meno di quella sinfonica, da camera, operistica e corale. Questo auspicio, o desiderio, può suscitare ironici sorrisi: non si può, si dice, abbracciare quello che non è abbracciabile. No, si può. L'hanno dimostrato Liszt, Rubinštejn, quasi nella stessa misura Jozef Hofmann e alcuni altri; nella nostra epoca lo dimostrano Richter, Gilels, Sofronickij, e, probabilmente, una serie di pianisti stranieri, che conosco, purtroppo, solo attraverso alcune incisioni. Uno dei primi posti, mi sembra, dovrebbe occuparlo Benedetti Michelangeli, e assolutamente non solo nel senso del repertorio. L'immenso e vario repertorio di Sofronickij, di Jakov Zak e di vari altri pianisti ancora, rallegra non solo me, ma tutta la nostra opinione pubblica musicale.

Una "risultante" fra la vita e la personalità determina il carattere e l'entità dell'attività di un pianista. Dopo aver terminato in modo eccellente il conservatorio, c'è chi diventa un accompagnatore professionista; chi si dà completamente all'insegnamento, senza quasi riservare per sé il tempo per esercitarsi e perfezionarsi; chi "diventa qualcuno", fin da giovane, suscita l'interesse dell'uditario, e riesce a dedicarsi integralmente all'attività concertistica. Ma a tutti è necessaria l'«universalità», ovvero la cultura, senza la quale nessuno può essere utile e desiderato nel nostro tempo. Bisogna ripetere anche questo luogo comune. Puškin un giorno ebbe l'inavvertenza di dire: «La poesia, Dio perdoni, deve essere un po' scema». Alcuni musicisti,

* È chiaro che con il termine «universalità» non intendo assolutamente tutta la letteratura per pianoforte in senso quantitativo, quanto piuttosto in senso qualitativo.

e fra loro anche compositori e interpreti, ne traggono una conclusione non del tutto giusta: se è così, alla musica allora conviene essere proprio sciocchina.

Noi insegnanti, a volte, ci meravigliamo perché, nonostante le straordinarie capacità, persino il talento, nonostante la comprensione della musica e di uno strumento (risultato di una buona scuola), così pochi pianisti diventino interpreti interessanti, cattivanti, capaci di afferrare l'attenzione dell'uditore. La ragione, penso, è che alla maggioranza mancano la «dote del direttore d'orchestra», la volontà creativa, la *personalità*, perché suonano quello che è stato loro insegnato e non quello che hanno vissuto, pensato ed elaborato. Ma per il pianista, in forza del fatto che è contemporaneamente «legislatore ed esecutore», «padrone e servitore», questa mancanza di volontà creativa è particolarmente funesta. Il cantante è aiutato dal direttore d'orchestra e dal regista, o dall'accompagnatore nei concerti da camera: ricordiamo almeno il bellissimo duo Dorliak-Richter. Ma chi aiuterà il pianista, se non si aiuterà da solo? Non c'è cosa più desolante dell'esecuzione di un pianista «bravo», «capace», «che padroneggia la tecnica», «musicale», e che dà l'impressione di accompagnare un solista inesistente. Ahimè, la voce non si diffonde oltre la pedana, il triste «cavaliere senza testa», trascinandosi per qualche tempo nell'ambiente musicale, scompare, senza lasciare neppure l'ombra di un fantasma.

Al polo opposto c'è l'esecuzione di un grande pianista dotato di chiara personalità, di volontà passionale, in particolare se è anche compositore: un esempio sbalorditivo è Rachmaninov. Visto che il discorso è caduto su Rachmaninov, mi permetterò di esporre alcune riflessioni su di lui; per me esse hanno il valore di principi.

Vi sembrerà paradossale la mia affermazione (o piuttosto, sensazione immediata), che da una parte l'esecuzione compiuta da Rachmaninov delle proprie opere, oppure, diciamo, della *Troika* di Čajkovskij (e molto, molto altro)

e, dall'altra, la sua esecuzione della *Sonata in si bemolle minore* di Chopin (come le conosciamo dalla registrazione) appartengano a due categorie differenti dell'interpretazione. Nel primo caso, c'è una fusione totale dell'interpretazione con quanto viene eseguito, ci sono veridicità e una giustezza della quale non ci si può immaginare niente di più giusto; nel secondo caso, lo Chopin rachmaninovizzato sembra un emigrante che abbia subito un'iniezione di sano sangue russo e di audacia "da periferia moscovita", e dopo una simile operazione talora è difficile riconoscerlo. Invece, sia in questo sia in quel caso, suona sempre lo stesso pianista geniale, irripetibile! So che molti non saranno d'accordo con me, si offenderanno pure a nome di Rachmaninov. Che fare, se questa è la mia sensazione «assoluta», se volette una *convinzione*? Uno scrittore spiritoso diceva che in qualsiasi filosofia si può trovare un punto in cui l'autore esprime la propria *convinzione*, oppure, usando le parole dell'antico mistero: *adventavit asinus, pulcher et fortissimus* *. Io non mi offenderò affatto se il lettore penserà a quest'asino a proposito della mia «convinzione», tanto più che la difenderò con caparbietà asinina.

Le due diverse categorie dell'interpretazione, come le ho definite, toccano proprio le cosiddette «questioni di stile». Mi permetterò, con abbastanza leggerezza, senza la doverosa «serietà», di esprimermi in proposito.

Secondo me, ci sono quattro aspetti di «stile interpretativo». Il primo è a livello zero: Bach si esegue «con sentimento», alla Chopin o alla Field; Beethoven si esegue seccamente, con zelo, alla Clementi; Brahms, impetuosamente e con erotismo alla Skrjabin o con un pathos alla Liszt; Skrjabin, in modo salottiero alla Rebikov o alla Arenskij; Mozart, nello stile di una vecchia zitella, e così via. Queste non sono invenzioni: ho sentito tutto con le mie orecchie.

* Apparve un asino, bello e fortissimo (N.d.T.).

Il secondo aspetto è un'esecuzione "da obitorio"; l'esecutore è così stretto dalle leggi, spesso immaginarie, cerca così tanto di «osservare lo stile», è sicuro in modo così dottrinario che si possa suonare solo così e non altrimenti, cerca così tanto di mostrare che l'autore è «vecchio» (se questo, Dio non voglia, è Haydn o Mozart), che in fin dei conti il povero autore muore davanti agli occhi dell'ascoltatore rattristato e di lui non resta nulla, oltre alla puzza di cadavere *.

Il terzo aspetto, che prego di non confondere con quello precedente, è l'esecuzione da *museo*, sulla base della conoscenza più precisa e colma di rispetto, come venivano eseguiti e si suonavano i pezzi all'epoca in cui nacquero; per esempio, l'esecuzione dei *Concerti brandeburghesi* con una piccola orchestra dei tempi di Bach e col clavicembalo, osservando rigidamente tutte le regole d'allora di esecuzione come fanno il complesso di Schtross e Wanda Landowska col suo clavicembalo. Per la completezza dell'impressione sarebbe auspicabile che il pubblico in sala sedesse in costumi d'epoca, in parrucche, jabot, pantaloni corti, scarpe con le fibbie, e che la sala fosse illuminata non a elettricità, ma con candele di cera.

Il quarto aspetto, finalmente, è un'esecuzione illuminata «dai raggi penetranti» dell'intuizione, dell'ispirazione, un'esecuzione «moderna», viva, ma ricca di erudizione non ostentata; un'esecuzione che manifesti amore per l'autore, dettata dalla ricchezza e dalla varietà dei procedimenti tecnici; esecuzione improntata a formule di questo genere: «L'autore è morto, ma la sua opera è viva!»; oppure: «L'autore è morto, ma la sua musica è viva!»; se invece l'autore è vivo: «E vivrà ancora nel lontano futuro».

* Ecco perché mi sono permesso di chiamare questo stile "da obitorio". Nel secondo volume degli *Appunti di metodo* con la redazione e con la partecipazione del professor Aleksandr Nikolaev²² questo stile è chiamato erroneamente "cervellotico". Questo è un triste equivoco. Per il cervello lo nutro il più grande rispetto, mentre ho per l'obitorio la più grande repulsione.

È chiaro che i primi due aspetti dello stile interpretativo devono essere trascurati: il primo perché è stupido, immaturo e infantile; il secondo, perché è vecchio, troppo maturo e sciocco.

Restano gli ultimi due aspetti, dei quali il quarto è indubbiamente il migliore, mentre il terzo forma una preziosa, assai preziosa integrazione.

Comunque sia, basta con gli schemi. Non vi si raccolgerà mai tutta la varietà e la ricchezza delle personalità e degli orientamenti interpretativi. Per me resta vera una cosa: lo stile, un buono stile, è la *verità*. Il celebre detto di Buffon: «*Le style c'est l'homme*», deve essere integrato col detto non meno celebre di Boileau: «*Il n'y a que le vrai qui est bon*» *. Questa verità non è data a ciascuno ma essa si svelerà a chi cerca onestamente, a chi desidera appassionatamente, a chi lavora indefessamente.

Un pianista musicale ** e dotato di talento è poco afflitto da problemi di stile, come si presentano di solito agli insegnanti dotati di metodo; chiaramente, nella sua esecuzione realizzerà la verità: il materiale genera una forma, e questa verità può spiegare molto in arte. Rachmaninov, che suonava Chopin in modo geniale, ma non alla Chopin, suscita entusiasmo, nonostante la sua chiara divergenza dall'autore, perché una potente personalità, unita a un'inaudita maestria, trascina sempre; è un fenomeno di natura, che non è fondato su alcuna considerazione, deduzione, tentativo, o premessa razionale. «A lui è concesso», ecco cosa pensiamo. Qui è il regno della «forza», del potere, della potenza. Viene da ricordare il detto di Beethoven: «*Kraft ist die Moral derer, die sich vor andern auszeichnen; sie ist auch die meinige*» ***.

* In francese nel testo: «Lo stile è l'uomo», «Soltanto il vero è buono» (N.d.T.).

** Parola che Busoni non amava affatto. Ne riteneva possibile l'applicazione solo a uno strumento, ma non a una persona.

*** In tedesco nel testo: «La forza è la morale di quelli che spiccano fra gli altri; è anche la mia morale» (N.d.T.).

Ma levate il genio e lasciate la forza: che cosa si ottiene? Nel caso migliore, prepotenza; nel peggio, "teppismo".

Vi ricordo ancora una volta che non c'è tesi più menzognera del celebre detto tedesco: «Niente è vero, tutto è lecito».

L'esecutore nella sua ricerca di verità sarà guidato dalla formula opposta: «La verità esiste, nulla è lecito». Quando uno studente incorre in arbitrii, fa l'originale, si permette cose che non potrebbe, io gli ricordo la straordinaria regola strategica: bisogna *avere* l'artiglieria, ma non mostrarla. Se sostituiamo la parola «artiglieria» con le parole «personalità», «originalità», «temperamento» e molte altre, la regola dell'artigliere sarà anche la regola del pianista.

La possibilità quasi illimitata di suonare *in modo diverso* (infatti, la «verità» pure è sconfinata), bene e splendidamente (ma anche nella varietà c'è una propria gerarchia!) è un fenomeno che mi induce sempre all'entusiasmo; la stessa cosa accade anche nelle altre arti, e nella natura con la sua sconfinata varietà di forme viventi *.

Per fare chiarezza, immaginatevi di ascoltare, in un conservatorio mediamente buono, una serata di tre ore alla quale intervengano una decina di studenti che suonano in modo impeccabile i loro pezzi; poi immaginatevi di ascoltare in quelle stesse tre ore, sei o sette straordinari pianisti. Nel primo caso tutto si fonde in una specie di massa grigia, vi sembra di ascoltare sempre la stessa cosa. Nel secondo caso, quanta varietà, quante bellissime sorprese, quante contraddizioni, quante qualità in lotta; ogni volta appare uno strumento diverso, benché in realtà sia lo stesso; appare musica diversa; tutto è «diverso», come nella natura sconfinata, dove non solo non esistono due nasi, ma neanche due foglioline uguali! Oppure immaginatevi che l'or-

* Questa consapevolezza ammorbidisce notevolmente il rigore delle mie esigenze pedagogiche; certo, nei casi in cui sia già possibile parlare con lo studente, non solo dargli ordini.

chestra Persimfans * esegua tre sinfonie diverse, e che poi le eseguano tre grandi direttori d'orchestra... Queste impressioni e osservazioni ingenue (saranno primitive, ma è difficile negarne l'importanza) danno luogo a una conclusione ottimista: c'è molto più bene che male! Ecco dove la qualità diventa quantità.

Scrivo cose banalissime, note a tutti, come ho già fatto anche in molti altri casi, solo perché osservare i fenomeni comuni, ordinari della vita, se ci si pensa un po' sopra, fornisce la chiave di molti problemi e la correzione di molti errori. Se i fondatori dell'orchestra Persimfans avessero ammesso con chiarezza il «fenomeno» del «cavaliere senza testa», come lo ammetto io, Persimfans esisterebbe (e a pieno diritto) solo come ipotesi di lavoro, ma non come un'organizzazione di concerti, chiamata a prestare servizio per decine di migliaia di ascoltatori. Ho ricordato l'effetto di una buona serata di allievi e l'effetto di ascoltare alcuni bravissimi pianisti (si tratta di impressioni che ognuno può provare facilmente, o, se non provare, almeno immaginare) perché anche la registrazione di un fatto semplicissimo può obbligare il pensiero a lavorare e a trarre utilissime conclusioni. A queste conclusioni del resto è dedicata una parte considerevole del mio libro. Ricorderò ancora una volta che il mio destinatario è l'insegnante medio di pianoforte ed i suoi allievi.

Albrecht Dürer, nelle sue riflessioni sulla pittura, affermava che esistono le *leggi* del bello, ben lontane dal *gusto* (piace-non piace), con cui di solito la gente si avvicina all'arte. Un intenditore che capisce, più di una volta dirà a se stesso: a me non piace, *ma è buono*. Un ignorante che non capisce, dice: a me non piace (oppure, non lo capisco), cioè *è brutto*, oppure, mi piace, quindi *è bello* (anche se in realtà è brutto). Oh, se raggiungessimo quell'«obiettività passionale», come Dürer, Leonardo, quanto meglio giudi-

* Cfr. nota 18 (N.d.C.).

cheremmo e ci accorderemmo nelle piccole e grandi questioni dell'arte!

Non posso non riportare qui un giudizio che mi è particolarmente caro. Chiesero a Haydn chi considerasse il miglior compositore. Rispose: «Giuro davanti a Dio e come uomo onesto che ritengo Mozart il miglior compositore, perché possiede alla perfezione le leggi della composizione e ha il gusto migliore». E basta!

Questa frase, a prima vista avara, in effetti è piena di profondo significato; decifratela per bene, e vedrete come è importante quello che vi è detto.

Sulla musicologia: I problemi sul giudizio nella nostra arte, la musica, naturalmente portano a una riflessione sullo studioso, il *Musikgelehrte*, il musicologo, il musicista che scrive. So che alcuni grandi compositori ed esecutori hanno un atteggiamento molto freddo, per non dire peggio, verso questa categoria. Si sa come vengono presi in giro: per esempio, la riflessione sulla musica viene paragonata al racconto di un pranzo, e per un affamato è pochino, e così via.

Io personalmente apprezzo moltissimo e amo gli studi e le ricerche in questo campo, certo, se vengono da personaggi realmente autorevoli.

Per quanto riguarda il pianoforte, ad esempio, il lavoro di Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* *, era ed è rimasta un'ottima guida, soprattutto perché l'antica musica, per la cui comprensione e per la cui pratica fu scritto quel saggio, era ed è rimasta viva, ed è la musica più straordinaria fino ad oggi.

Ma quanti libri bellissimi sono stati scritti sulla musica da parte di grandi musicisti! Ricorderemo soltanto le affermazioni di Glinka e gli splendidi articoli di Čajkovskij, di Serov, i molti di Stassov, e così via; ai nostri tempi in-

* *Saggio sul vero modo di suonare lo strumento a tastiera* (N.d.T.).

vece, i lavori di Asaf'ev (Glebov) *, di Sollertinskij⁵⁴ (purtroppo ha scritto poco; con il suo enorme talento e la sua erudizione avrebbe potuto scrivere ancora una quantità di buone cose), i libri interessanti del professor Mazel' ⁵⁵ e molti altri: cito solo una minima parte dei pregevoli libri creati dalla nostra musicologia.

Nel campo della musicologia includo mentalmente anche tutto quello che è stato scritto da Schumann, Wagner, Liszt, Berlioz e da molti loro predecessori. È vero che i lavori di Wagner si erano posti come obiettivo principale la propaganda e la giustificazione di se stesso come creatore del dramma musicale. Anche nel bellissimo libro su Beethoven, Wagner dimostra espressamente che il finale della *Nona sinfonia* è l'antecedente del suo dramma musicale, e che questo è il suo significato principale. Wagner, appassionato e volitivo combattente per la sua arte, grandissimo, unico al mondo, non poteva ragionare altrimenti. Ma se mettete da parte la sua "autopropaganda", quanti pensieri profondissimi, penetranti, appassionati sono espressi nei suoi saggi letterari! Non si può non leggerli, anche se hanno suscitato talvolta moti di protesta.

È molto noto il bellissimo libro di Liszt su Chopin. Quando Liszt scrive sulle composizioni dell'amico, il suo stile al nostro orecchio suona troppo patetico, ampolloso; ma è comprensibile cadere involontariamente nel pathos per un musicista geniale, sentendo che le parole non lo aiutano a trasmettere alti sentimenti, forti emozioni, che egli comunica tanto facilmente con il suo modo di suonare, con la *musica*. Ha adoperato una quantità di punti esclamativi, evitando naturalmente di esporre con calma e in modo pratico i suoi sentimenti. E, inoltre, Liszt non è meno intelligente di Balzac, quando descrive l'«uomo sociale», il suo

* Nonostante una certa instabilità nei suoi giudizi, la sua "trinità" di eccellente musicista, letterato e di studioso resta un fenomeno unico (basta ricordare gli *Studi sinfonici*).

carattere interiore e il suo comportamento. Queste pagine, forse, sono le più straordinarie del libro.

Purtroppo, da noi sono poco note, forse perché avevano un carattere parzialmente casuale, le bellissime introduzioni di Liszt ai concerti, da lui tenuti all'apice della sua attività di direttore d'orchestra a Weimar. È difficile immaginare «annotazioni» migliori sulla musica. L'esposizione letteraria brillante, l'intelligenza combinata con uno spirito sottile, la profondità e la precisione delle annotazioni musicali fanno di queste introduzioni un modello. Sono stringate, concise, *ricche di contenuto*, vale a dire il massimo che si richiede per questo genere «musicologico».

Di Schumann non c'è niente da dire: i suoi sintetici consigli agli allievi, le recensioni e gli articoli hanno meritato a buon diritto l'attenzione e l'amore di tutti i musicisti.

Berlioz, come ci si presenta nelle sue lettere, negli articoli e, direi, nelle novelle musicali, è da considerare un letterato non meno brillante del musicista. Confesserò anche in segreto che come letterato mi procura più gioia che come compositore, ad eccezione, naturalmente, di alcuni passi realmente geniali nel *Requiem*, nella *Dannazione di Faust*, nella *Sinfonia fantastica* *.

Perché mi sono preoccupato di elencare i capolavori della letteratura sulla musica, noti a tutti? Ma perché i nostri giovani musicologi, e talvolta anche quelli di mezza età, non capiscono sufficientemente il senso, la portata e l'*incanto* degli autori che ho citato. Predominano convinzioni di "scientificità", di "analisi" e di descrivere con precisione l'oggetto della ricerca, che nella maggioranza dei casi suscitano nel lettore un'incurabile noia. Non si può parlare dell'arte in una lingua eccessivamente non artistica! Negli ultimi tempi, invece, si rileva una certa ascesa nel ge-

* Ho ricordato già prima Kurth, Schweitzer, Pirro e altri, che raccomando di studiare (s'intende, criticamente) sia agli insegnanti sia agli allievi.

nere della "dissertazione", ma è ben lontana dall'essere sufficiente. Si continua ad assegnare troppo spazio alla descrizione protocollare di quel che succede in una composizione musicale: in una certa battuta la melodia sale di quinta, mentre il basso scende di quarta, e così via. Queste descrizioni, probabilmente, hanno dato adito a scherzi sul tipo del "pranzo raccontato" e simili. La poesia e la prosa si servono spesso del metodo «protocollare» e di solito nei punti più significativi, più suggestivi, io direi "fatali", della narrazione. Si capisce il perché. Il senso della narrazione è così grande, così profondo, così tanto concentrato, che sarebbe guastato e indebolito da qualsiasi parola superflua, da qualsiasi interiezione, dalla minima espressione di un sentimento, da un «gioco d'immaginazione».

Ecco un modello insuperato:

Tutta notte la Neva
S'era scagliata al mare incontro alle bufera
Non vincendone la caparbia furia...
E di lottare non ebbe più forza...
Sulle sue rive la mattina
S'accalcava la gente
Contemplando gli spruzzi, le montagne
E la schiuma dell'onde inferoci.
Ma, per la forza dei venti, dal golfo
Tramezzata la Neva
Rifluì indietro, irosa, turbolenta,
E l'isola sommersa;
Il tempo più e più imperversando,
La Neva si gonfiò e muggì,
Come caldaia bollendo e fumando,
E d'un tratto, qual fiera scatenandosi,
Si gettò sulla città. Davanti a lei
Tutto fuggiva; tutto, intorno,
D'un tratto fu deserto - l'acque, a un tratto,
Si rovesciarono nei sotterranei,
Alle grate i canali s'avventarono:

Petropoli nuotò come un tritone
Nell'acqua immerso fino alla cintura *.

È preciso come un protocollo e sicuro come un documento, ed è altissima poesia!

Oppure la prosaicità protocollare della fine dello stesso *Cavaliere di bronzo*:

...La deserta isoletta. Non vi cresce
Un filo d'erba, lì. L'inondazione
Lì per capriccio aveva trasportato
Una vecchia casuccia. Sopra l'acqua
Era rimasta come un nero cespo.
Questa passata primavera
L'hanno portata via su una chiattha. Era vuota
E tutta in pezzi. Presso la soglia
Trovarono il mio pazzo,
Ed ivi stesso il freddo suo cadavere
Seppellirono per l'amor di Dio **.

La scelta delle parole, i continui *enjambements*, tentano di distruggere anche il ricordo del fatto che avete nel poema, e tanto più lo sentite come Poesia! Poesia con l'iniziale maiuscola!

E quanti punti «protocollari» ha Gogol! E che punti!

Ricordo un altro «protocollo» geniale: la descrizione del cedimento di Emma in *Madame Bovary*, quando va in giro con Léon in una carrozza ermeticamente chiusa; va in giro, va in giro per le strade, le rive e le piazze di Rouen, mettendo alla disperazione il tormentato vetturino.

Devo dire che alcune descrizioni protocollari dei nostri musicologi assomigliano tanto poco alla musica da loro descritta, quanto poco assomiglia la guida di Rouen all'elenco delle strade, dei vicoli e delle piazze, per i quali va la carrozza con Léon ed Emma... Il «protocollo» come ge-

* Puškin, *Il cavaliere di bronzo*, trad. it. di Tommaso Landolfi, in *Poemi e liriche di Puškin*, Einaudi, Torino 1960, pag. 379.

** Puškin, *op. cit.*

niale procedimento artistico in Flaubert corrisponde all'insulsa descrizione a parole di quanto accade formalmente, solo formalmente, nella musica!

Ritengo che sia necessario allontanarsi una volta per tutte da queste cattive abitudini, profondamente formali, correnti nella dissertazione musicologica. A un musicista non servono, perché egli *ascolta*; a un non musicista servono ancora meno perché gli riescono incomprensibili.

Una delle occupazioni più attraenti per me, in quanto attento all'arte e insegnante, è la ricerca e l'analisi delle leggi della dialettica materialista, che vigono nell'arte musicale, nella musica stessa, e anche nella sua esecuzione in modo tanto chiaro e determinato, quanto sono incarnate nella vita, nella realtà. Come è interessante ed istruttivo seguire le leggi della lotta fra le contraddizioni, vedere come la tesi e l'antitesi portano alla sintesi, in arte esattamente come nella vita!

A queste considerazioni dedichiamo a volte molto tempo, in classe. Un pianista che conosce e *sente* queste leggi, suonerà sempre meglio, in modo più ispirato, più logico, più espressivo di un pianista al quale esse sono inaccessibili e sconosciute. Questa è una questione troppo grossa, che merita specifiche ricerche e descrizioni, e che inoltre richiede una grande quantità di esempi, di note, e di analisi dettagliate; perciò non potrò includerla in questo studio. Ma per indirizzare il pensiero del lettore su questa strada, riporterò comunque un piccolo esempio dalla mia pratica, che può spiegare qualcosa.

Molti studenti hanno affrontato nella mia classe la *Sonata n. 7 in re maggiore op. 10 n. 3* di Beethoven. Non c'era un caso in cui restassi subito soddisfatto dell'esecuzione di un passo che precede la fine dell'ultimo tempo, il quarto (*es. 101*).

Alcuni allievi sottolineavano troppo il tempo forte ad ogni metà battuta, dando rilievo al cambiamento di armo-

Es. 101

Musical example 101 consists of two staves of music. The top staff is in G major, indicated by a sharp sign in the key signature. It features a bass line with eighth-note chords and a treble line with eighth-note chords. The bottom staff is also in G major, indicated by a sharp sign in the key signature. It features a bass line with eighth-note chords and a treble line with eighth-note chords.

nia che avviene proprio sul tempo *forte* della battuta; altri invece, riflettendo sul fatto che la sincope richiede sempre un certo accento, suonavano così:

Es. 102

Musical example 102 consists of two staves of music. The top staff is in G major, indicated by a sharp sign in the key signature. It features a bass line with eighth-note chords and a treble line with eighth-note chords. Arrows point upwards above the notes. The bottom staff is also in G major, indicated by a sharp sign in the key signature. It features a bass line with eighth-note chords and a treble line with eighth-note chords. Arrows point downwards below the notes. The word "ecc." is written at the end of the second measure.

dando in tal modo all'incantevole ritmo sincopato un carattere che ricorda il *cake walk*. Per chiunque abbia orecchio è chiaro che sia la prima, sia la seconda esecuzione sono grossolane e sbagliate. Si può aiutare un allievo spiegandogli che in quello splendido piccolo brano della sonata avviene una *lotta di contraddizioni* assolutamente evidente. Da una parte, richiede attenzione (se ci si può esprimere

così, attira verso di sé) il cambiamento dell'armonia sul tempo forte della battuta; dall'altra, la sincope, che richiede in tutti i casi della vita un certo accento, «attira anch'essa verso di sé». Questi due dettagli contraddittori della frase musicale possono anche essere considerati come tesi e antitesi. Ma tutta la frase al completo è la *sintesi*. Noi, musicisti, siamo inclini a sostituire la parola «sintesi» con la parola «armonia». È chiaro che per ottenere armonia nell'esecuzione di un certo passo è necessario «bilanciare» gli accenti sui tempi forti della battuta e sulle sincoppi: si otterrà un'esecuzione giusta e bella. Questo è molto facile da mostrare al pianoforte e molto noioso da descrivere così dettagliatamente.

Penso che il lettore capirà facilmente di che cosa si sta parlando, e che da questo piccolo esempio sarà capace di trarre conclusioni che arrivano lontano. La dialettica non è metafisica, non si trascina da qualche parte in aria sopra di noi, ma è presente dappertutto nella vita. Io la sento sia nel modo in cui cresce l'erba, sia nel modo in cui compone Beethoven. La natura è madre della dialettica.

Potrei addurre migliaia e migliaia di esempi del lavoro con gli allievi: con richiami alla comprensione e all'espressione estetica delle leggi della dialettica. Ma ritengo che anche questo piccolo esempio possa bastare.

È fuor di dubbio che il ragionamento dialettico sia d'aiuto a tutti quelli cui non sono «dati dall'alto» il possesso di grandi forme cicliche, la capacità di spiegare in maniera convincente e viva il processo musicale, e di trasmettere un senso musicale compiuto.

La mia rassegna sarebbe incompleta se non ricordassi un mezzo noto a tutti dell'educazione musicale: le incisioni, il registratore, il grammofono... Per i pianisti di talento e maturi le incisioni su disco, forse, sono il più efficace mezzo educativo. Sui dischi sono state incise cose straordinarie e belle; talvolta mi viene l'idea peccaminosa che non

sia lontano il tempo in cui lo studio dei pianisti maturi nei corsi superiori dei conservatori o nella classe di « aspirantura » presso singoli insegnanti, morrà di morte naturale: gli insegnanti cederanno il posto ai dischi.

Anche adesso capita che qualche giovane pianista di talento e « consapevole » mi porti in classe il *Concerto n. 2* di Rachmaninov e voglia che io gli dia consigli! « Perché le servo io, quando i consigli glieli può dare lo stesso Rachmaninov? », gli dico allora. « Ascolti una decina o una ventina di volte il disco, e poi la sentirò una volta io, per vedere come ha agito su di lei questo ascolto della musica. »

Sarebbe auspicabile che i più grandi maestri incidessero non solo la musica facile (in senso tecnico) e accessibile ad allievi poco avanzati, ma anche quella istruttiva: alcuni studi di Czerny, Clementi, Kramer, e così via. Adesso Horowitz ha già inciso molte sonate di Clementi; noi, insegnanti, non possiamo non approvarlo. Hofmann, nei suoi consigli a coloro che studiano l'arte del pianoforte, dice che bisogna cercare di ascoltare se possibile solo buone esecuzioni e rifuggire le cattive. Questo ora è facile.

Tuttavia, mi sembra, sto sfondando una porta aperta: infatti la diffusione dei dischi e l'ascolto della radio in tutto il mondo sono colossali ed, evidentemente, nessuno è escluso da questo fenomeno molto tipico e dalle conquiste grandiose della nostra epoca e della sua tecnologia da capogiro.

Adesso voglio concludere.

Si pensava di aggiungere ai miei appunti anche un grosso lavoro della mia assistente Tat'jana Chludova⁵⁶ nel quale si descrive minuziosamente come lavoriamo in classe sulle singole composizioni di diversi autori e di epoche diverse.

Senza le incisioni e senza registratore, senza una viva risonanza, un lavoro del genere è inevitabilmente insufficiente e non può svelare fino in fondo il contenuto della

lezione; tuttavia sarebbe molto utile per gli allievi, indubbiamente. In seguito alla morte prematura di Tat'jana Chludova, si è dovuto rimandare a tempo indeterminato la stampa di questo lavoro. La cosa è ancor più grave, dal momento che nel mio libro io, in particolare, fornisco una descrizione dettagliata soltanto del lavoro su una composizione: mi riferisco al lavoro sull'ALLEGRETTO dalla sonata *Quasi una fantasia* di Beethoven nel primo capitolo sullo «specifico artistico». Ma è stato necessario anche rinunciare all'idea di fissare in parole tutto il lavoro tecnico e sonoro, ad esempio la rifinitura del pedale e il resto, poiché senza un reale substrato sonoro (di nuovo: senza registratore!) una tale descrizione, anche la più scrupolosa, del processo di studio non mi soddisfa.

Sono convinto che, in un non lontano futuro, libri simili al mio usciranno con l'aggiunta di registrazioni sonore, le uniche a poter dare un'idea piena, chiara sui fatti di cui si parla.

Ho già detto sopra che mi sono chiari i difetti del mio libro; il principale è una certa sommarietà delle enunciazioni. Qualsiasi ramo dell'arte, se ci lavori tutta la vita, si rivela così ricco e immenso, che l'esposizione su alcune pagine stampate di quello che ha pensato, sentito e parzialmente fatto chi scrive, non può non lasciargli un senso d'insoddisfazione.

Ma per consolare me stesso, dirò che in ogni modo il lettore, forse, avvertirà che questo libro ha un rapporto diretto con l'arte, che non si tratta soltanto di aride considerazioni metodologiche. E se i miei appunti aiuteranno qualcuno a penetrare più a fondo nella nostra arte meravigliosa, se ravviveranno anche solo un po' i suoi sentimenti e i suoi pensieri, io sarò totalmente soddisfatto.

NOTE

a cura di Valerij Voskobojnikov

¹ STEINHAUSEN FRIEDRICH ADOLF (1859-1910) — medico, dedicatosi specialmente all'insegnamento del pianoforte; autore di scritti sulla fisiologia e la tecnica del pianoforte.

BREITHAUPT RUDOLF MARIA (1873-1945) — pianista e didatta tedesco. Si dedicò con rigore scientifico allo studio della tecnica pianistica, pubblicò l'importante lavoro, in due parti: *La tecnica naturale del pianoforte* e *Fondamenti della tecnica pianistica*, una terza parte di quest'opera comprende *Studi pratici*.

JAËLL ALFRED (1832-1882) e sua moglie MARIE, nata TRAUTMANN (1846-1925). Neuhaus ha in mente certamente Marie Jaëll, autrice delle numerose opere sulla fisiologia e sulla tecnica pianistica, pubblicate a Parigi negli anni 1891-1927.

DEPPE LUDWIG (1828-1890) — compositore, teorico e direttore d'orchestra tedesco. Fu apprezzato per un suo speciale sistema d'insegnamento del pianoforte.

BACH ERWIN — pianista e autore di un metodo pianistico; ha scritto *La perfetta tecnica pianistica*.

² BARENBOJM LEV ARONOVIC (Odessa, 1906) — pianista e musicologo sovietico; allievo, come Neuhaus, di Felix Blumenfel'd, professore del Conservatorio di Leningrado, autore di vari libri su Anton Rubinštejn, Schnabel, Rachmaninov.

³ GOLOVANOV NIKOLAJ SEMÈNOVIC (1891-1953) — noto direttore d'orchestra sovietico, dal 1948 direttore principale del Teatro Bol'soj di Mosca. Per molti anni fu anche collaboratore al pianoforte della moglie, la grande cantante Antonina Neždanova.

⁴ BLUMENFEL'D FELIX MICHAJLOVIČ (1863-1931) — grande pianista, compositore, direttore d'orchestra e insegnante sovietico. Il suo primo maestro fu il padre di H. Neuhaus, Gustav Wilgelmovič Neuhaus, nella città nativa di H. Neuhaus, ex Elisavetgrad. In seguito insegnò nei Conservatori di Petrograd, Kiev e, dal 1922, in quello di Mosca. Fu allievo di composizione di Rimskij-Korsakov. Tra i suoi allievi di pianoforte occorre ricordare Samuil Barber, Vladimir Horowitz, Maria Grinberg, Lev Barenboim. Come compositore apparteneva al "gruppo di Beljaev". Alla morte di Felix Blumenfel'd è dedicata una poesia di Boris Pasternak *Il rimprovero non ebbe tempo di offuscarsi* (Boris Pasternak, *Poesie* a cura di A.M. Ripellino, pag. 235).

⁵ «UN POETA» è BORIS PASTERNAK: *Salvacondotto* in *Ochrannaja gramota*, nella raccolta *Vozdusnye*, Mosca 1982, pag. 223; traduzione italiana di Giovanni Crino, Editori Riuniti, Roma 1980.

⁶ GATT JOZSEFF (1913-1969) — pianista ungherese, autore di un metodo.

⁷ VRUBEL' MIKHAIL ALEKSANDROVIČ (1856-1910) — grande pittore simbolista russo, marito della cantante Nadežda Zabela. Fu vicino al movimento teoso-

fico di Solove'v e ai poeti simbolisti come Blok per i quali il Demone era un'entità importante, simbolo della tentazione alla trascendenza. Vrubel' fu anche autore delle scenografie di vari spettacoli moscoviti dell'epoca, fra l'altro delle opere di Rimskij-Korsakov e Čajkovskij; nella sua pittura spesso ricorrono motivi musicali.

⁸ GODOWSKY LEOPOLD (1870-1938) — famosissimo pianista e interessante compositore polacco. Insegnò a Vienna dal 1909 al 1912. Dal 1914 si stabilì negli USA.

⁹ «LUSTRO ANTOLOGICO»: da una celebre poesia di Vladimir Majakovskij, *La conversazione con Puškin*.

¹⁰ Nel saggio *Chopin*, prima edizione 11.2.1945, Boris Pasternak scrisse: «Dinanzi agli occhi dell'anima (e proprio questo è l'uditio) c'è sempre come un modello, al quale bisogna accostarsi ascoltando, perfezionandosi, e scegliendo». Edizione italiana: *La reazione di Wassermann*, a cura di Cesare G. De Michelis. È la prima volta che Neuhaus cita per nome il suo grande amico Boris Pasternak; infatti nella prima edizione del libro, uscito nel 1959, in pieno «caso premio Nobel» era impossibile menzionarlo. Mentre nella seconda edizione, del 1961, c'è addirittura la poesia di Pasternak dedicata a Neuhaus (nel saggio sulla personalità di Neuhaus firmato da Yakov Mil'stejn). Sull'amicizia di Pasternak e Neuhaus il lettore italiano può documentarsi leggendo la rivista «Rassegna sovietica» n. 2 del 1984, nonché la rivista «Piano time» n. 7 dell'ottobre 1983, che comprende la poesia di cui sopra.

¹¹ SKREBKOV SERGEJ SERGEEVIČ (1905-1967) — noto musicologo sovietico. Dal 1932 fino alla morte insegnò presso il Conservatorio di Mosca varie discipline di teoria musicale. Tra gli interessi professionali di Skrebkov troviamo l'analisi delle forme musicali, della polifonia, dell'armonia, dell'acustica.

¹² In questo palazzo situato vicino alla stazione di Kurskij vissero, oltre a Neuhaus, il compositore Sergej Prokof'ev e il violinista David Ojstrakh. In seguito, dopo vari cambiamenti, il Professore è stato ospitato da Sviatoslav Richter finché non ottenne dal Conservatorio per sé e per la terza moglie, Silvia Fedorova Ajklinger, un appartamentino di due stanze vicino al Komsomol'skij Prospekt.

¹³ Da una celebre poesia di A.S. Puškin: *Il 19 ottobre*.

¹⁴ NEZDANOVA ANTONINA VASIL'EVNA (1873-1950) — grande cantante russa e sovietica, soprano lirico. Dal 1902 cantò al teatro Bol'soj, nel 1912 si è esibita all'Opéra di Parigi. Ha creato i personaggi delle maggiori opere russe, come Ljudmila di Glinka, Tatjana di Čajkovskij, *La fanciulla di neve*, *Volchova* di Rimskij-Korsakov, ecc. Ha cantato anche opere di Wagner, Rossini, Verdi. Dal 1943 insegnò al Conservatorio di Mosca.

¹⁵ ASAF'EV BORIS GLEBOVIČ (pseudonimo letterario IGOR' GLEBOV, 1884-1949) — noto musicologo e compositore russo e sovietico. Fino al 1943 lavorò presso il Conservatorio di Leningrado, successivamente al Conservatorio di Mosca. Accademico. Nel 1948 venne nominato, al Primo Congresso dei compositori sovietici, presidente della direzione dell'Unione dei compositori dell'URSS. Tra i suoi libri più noti *Boris Godunov*, *Stravinskij*, *La forma musicale come processo*, *Rimskij-Korsakov*, *Eugenio Onegin*, *Glinka*, ecc. Nella sua nota Neuhaus parla non a caso della «instabilità dei suoi giudizi».

¹⁶ Il profeta di Puškin tratta del destino del poeta.

¹⁷ GRIBOEDOV ALEKSANDR SERGEEVIČ (1795-1829) — noto poeta, commediografo, diplomatico e musicista russo. Suonava il pianoforte, l'organo, il flauto.

Compose vari pezzi per pianoforte. Michail Glinka lo definiva «un buon musicista».

¹⁸ PERSIMFANS (*Pervyi simfoniceskij anassambl Mossoveta*) — il primo complesso sinfonico del Soviet di Mosca: orchestra sinfonica senza direttore, unica nella storia della musica sovietica. Fondata dal professore del Conservatorio di Mosca, Lev Cejtin, fu attiva tra il 1922 e il 1932.

¹⁹ BREE MALVINA (nata verso il 1860) — fu allieva, prima, di Liszt a Weimar e, poi, a Vienna, di Theodor Leschetizky del quale nel 1893 divenne assistente. È autrice dell'opera teorica: *Die Grundlage der Methode Leschetizky (Fundamenti del metodo L.)*, 1902).

²⁰ MIKULI KAROL (1821-1897) — pianista rumeno e polacco. Allievo di Chopin. Pubblicò le opere di Chopin con le correzioni e le varianti dell'autore, sulla base degli autografi.

²¹ PISNA JOHANN generalmente conosciuto col nome PISCHNA (1826-1896) — pianista, fu allievo del Conservatorio di Praga, poi per molti anni fu maestro di pianoforte all'Istituto Nikolaev di Mosca; visse gli ultimi anni a Praga. È noto per i suoi *60 exercices pour piano*.

²² «Raggiungere e superare» fu uno slogan famoso negli anni di Chruščëv. Neuhaus lo usa più volte non senza ironia nascosta... Neuhaus usa ancora il linguaggio dell'epoca parlando delle famigerate «terre vergini» di Chruščëv. Molti dei nostri studenti-musicisti d'estate lavorarono come contadini nelle «terre vergini» del Kazakistan.

²³ Si veda la nota 13, dalla stessa poesia di A.S. Puškin.

²⁴ KRYLOV IVAN ANDREEVIČ (1769-1844) — grande poeta e favolista russo. Neuhaus cita la favola *Il Maiale e la Quercia*, musicata, fra gli altri, dal compositore contemporaneo Orlov Vasilij Michajlovič. Interessante da notare che Krylov fu musicalmente il più dotato tra tutti gli scrittori russi fra '700 e '800. Suonava magnificamente il violino, spesso partecipava a concerti come quartettista, in composizioni di Mozart, Haydn, Beethoven, Boccherini. È autore delle opere liriche scritte insieme con i compositori Teves, Fomin, Cavos; ha scritto inoltre due favole su temi musicali: *Quartetto e Musicisti*.

²⁵ Neuhaus allude a JACQUES-DALCROZE EMILE (1865-1950), compositore, insegnante svizzero, fondatore del sistema di *educazione ritmica*. Nel 1912 Dalcroze visitò la Russia.

²⁶ Vale la pena di precisare lo schema di educazione musicale nell'URSS per capire meglio i discorsi di Neuhaus su questo tema. La preparazione professionale fin dall'infanzia prevede una Scuola di dieci anni (*Muzikal'naja desjatiletka*) oppure CMS (*Central'naja Muz. Škola*) presso il Conservatorio di Mosca in particolare. Questa scuola a volte raggiunge anche undici anni di studi per conseguire la maturità sia in materie musicali (uno strumento, storia della musica, teoria, armonia, ecc.) sia in materie culturali (matematica, letteratura, lingua straniera, fisica, chimica, ecc.); dopo questo corso, il giovane musicista può accedere al conservatorio (cioè a una specie di Università musicale) oppure agli istituti di indirizzo prevalentemente pedagogico (come il *Pedagogičeskij Institut Gnesiny a Mosca*), sempre a livello universitario. Dopo cinque anni di studi al conservatorio lo studente, sempre per concorso, come anche nel caso di iscrizione al conservatorio, può continuare ancora per tre anni a perfezionarsi presso il conservatorio («aspirantura»). Fra scuola e conservatorio si trova l'*Učilišče*, liceo musicale, dove si entra dopo sette anni di Scuola centrale, oppure dopo sette anni di studi presso una delle numerosissime scuole del quartiere (*najonnaja muz. škola*). Il diploma dell'*Učilišče* dà diritto sia a lavorare subito come insegnante, sia a continuare gli studi al conservatorio.

²⁷ GUTMAN TEODOR DAVYDOVIČ (1905) — sia lui sia il figlio JURJ furono allievi di H. Neuhaus.

²⁸ JUŽIN (vero cognome SUBMATOV) ALEKSANDR IVANOVIC (1857-1927) — attore drammatico, commediografo.

²⁹ GINZBURG GRIGORIJ ROMANOVIČ (1904-1961) — pianista sovietico, allievo di Aleksandr Goldenveizer, dotato di un virtuosismo veramente fantastico (e lo si può giudicare da pochissimi dischi) soprattutto nelle trascrizioni di Tausig, di Liszt, e nelle sue proprie. Insegnò a lungo nel Conservatorio di Mosca e fu professore di molti pianisti sovietici, tra gli altri di Gleb Akserbrod, Sergej Dorenškij, Aleksandr Skavronskij.

³⁰ JAVORSKIJ BOLESLAV LEOPOLDOVIČ (1877-1942) — pianista e musicologo sovietico di primo piano, autore del libro *Le suites di Bach per clavicembalo*, fondatore della teoria «dei ritmi modali», sulla funzione dei modi e sulle caratteristiche dell'udito. Su questi temi si tenne una conferenza nel 1930, sotto la presidenza del Commissario alla cultura Anatolij Lunacarskij; le teorie di Javorskij furono accolte favorevolmente dalle autorità, nel momento in cui nella musica avanzavano i sostenitori della atonalità.

³¹ Neuhaus parla spesso delle registrazioni. È opportuno informare il lettore che esistono alcuni dischi sulle *Lezioni del professor H.G. Neuhaus*. Uno di questi dischi, creato sulla base della registrazione di Pavel Lobanov presso l'Istituto di Gnesin il 19.2.1962, contiene l'esecuzione del brano di Debussy *La Soirée dans Grenade* da *Estdampes*, da parte di uno studente e le indicazioni di Neuhaus. L'altro contiene una lezione con l'esecuzione degli *Studi sinfonici* di Schumann. Purtroppo la qualità della registrazione è pessima, ma l'effetto di questi dischi è notevole.

³² NIKOLAEV ALEKSANDR ALEKSANDROVIČ (1903) — pianista e insegnante sovietico, allievo di Grigorij Ginzburg; dal 1937 insegnò al Conservatorio di Mosca. Più di una volta ha scritto sull'insegnamento di Neuhaus.

³³ SAFONOV VASILJ IL'ič (1852-1918) — pianista, insegnante e direttore d'orchestra russo. Dal 1889 al 1906 fu direttore del Conservatorio di Mosca, dal 1906 al 1909 direttore del Conservatorio Nazionale di New York. Fondatore di una delle scuole pianistiche russe prima della rivoluzione; tra i suoi allievi furono Aleksandr Skrjabin, Nikolaj Medtner, Josif Levin, Elena Bekman-Scerbina.

³⁴ IGUMNOV KONSTANTIN NIKOLAEVIČ (1873-1948) — uno dei maggiori pianisti e insegnanti russi; allievo di Pavel Pabst. Tra i suoi allievi furono Nikolaj Orlov, Lev Oborin, Maria Grinberg, Aleksandr Joheles, Yakov Flier; professore del Conservatorio di Mosca, ne fu anche rettore negli anni 1924-29.

³⁵ SOFRONICKIJ VLADIMIR VLADIMIROVIČ (1901-1961) — bisognerebbe dedicare un libro a questo geniale musicista, anziché una breve nota. L'autore di questi commenti ha avuto il raro privilegio di ascoltarlo dal vivo al Conservatorio e nella piccola stanza del Museo di Skrjabin. Sofronickij, allievo, come Dmitrij Šostakovič, di Leonid Nikolaev, rappresenta il meglio della cultura pianistica sovietica: fu uno degli esecutori più interessanti, un genio musicale completo, un vero POETA del pianoforte. Neuhaus stesso raccomandava sempre ai suoi allievi di non perdere nessun concerto di Sofronickij. I due musicisti erano anche molto amici, legati da grande affetto e reciprocamente rispettosi. Sofronickij era un uomo inconfondibile, una vera grande personalità: le sue interpretazioni sono storiche, nonostante la sua instabilità; e proprio in virtù del suo spirito di improvvisazione sono anche indimenticabili. Per fortuna esiste una vasta serie dei dischi incisi durante i concerti di Sofronickij che cominciano a penetrare nel mercato discografico italiano. Fu uno dei migliori interpreti, accanto a Neuhaus stesso, delle opere di Skrjabin, di cui era anche genero.

OBORIN LEV NIKOLAEVIČ (1907-1974) — pianista sovietico, insegnante di Vladimir Aškenazy. A sua volta allievo di Igumnov e per la composizione di Nikolaj Mjaskovskij. Ebbe il primo premio al concorso Chopin a Varsavia nel 1927. Insegnò dal 1928 al Conservatorio di Mosca. Eseguì per primo il *Concerto* di Aram Chačaturjan. Ha fatto parte di un trio e di un duo con David Ojstrach e con Svjatoslav Knuševickij.

FEJNBERG SAMUIL EVGEN'EVIC (1890-1962) — pianista e compositore sovietico, insegnante di molti pianisti, tra gli altri di Viktor Meržanov, che divise con Svjatoslav Richter il primo premio al concorso pansovietico nel 1948. Fejnberg ha scritto 12 *Sonate per pianoforte*, tre *Concerti per pianoforte e orchestra*. Fu interprete singolare, di tendenze prevalentemente intellettuali e moderne.

GILELS EMIL GRIGOR'EVIČ (1916) — uno dei maggiori pianisti del secolo. Gilels ha insegnato per pochi anni al conservatorio. Attualmente non insegna. Al suo geniale talento Neuhaus dedica molte pagine di questo libro.

ZAK JAKOV IZRAL'EVIČ (1913-1976) — uno dei migliori allievi di Neuhaus. Al concorso Chopin nel 1937 vinse il premio speciale per l'esecuzione delle *Mazurke*. Dal 1935 insegnò al Conservatorio di Mosca.

FLEJER JAKOV VLADIMIROVIČ (1912-1977) — pianista e insegnante sovietico. Vincitore di molti premi internazionali: a Vienna e Bruxelles nel 1936 e 1938. Dal 1937 fu professore del Conservatorio di Mosca; tra i suoi allievi, Lev Vlasenko, Rodion Ščedrin, Michail Pletnëov.

SEREBRJAKOV PAVEL ALEKSEEVIC (1909-1977) — uno dei migliori rappresentanti della scuola di Leningrado, allievo di Leonid Nikolaev (come Šostakovič, Judina, Sofronickij). Dal 1932 fu professore del Conservatorio di Leningrado.

BRAJŠKOV JURIJ VASIL'EVIČ (1903-1971) — pianista e insegnante sovietico. Diplomato al primo concorso Chopin a Varsavia nel 1927. Dal 1951 fu professore al Conservatorio di Leningrado.

PEREL'MAN NATAN EFIMOVIČ (1906) — pianista e insegnante sovietico; allievo di Neuhaus a Kiev nel 1921-24, e di Leonid Nikolaev a Leningrado; insegnò al Conservatorio di Leningrado.

NILSEN VLADIMIR VLADIMIROVIČ (1910) — pianista e insegnante sovietico. Dal 1935 professore al Conservatorio di Leningrado, e dal 1955 al '63 a quello di Kiev.

GOLUBOVSKAJA NADEŽDA IOSIFOVNA (1891) — pianista e insegnante di Leningrado, maestra di Nilsen: allieva di Sergej Ljapunov, professore al Conservatorio di Leningrado.

MARANC BERTA SOLOMONOVNA (1907) — pianista e insegnante sovietica; ha studiato, come Gilels, a Odessa con Berta Rejngbald e negli anni 1927-31 con Neuhaus a Mosca. Dal 1935 fu professore alla Conservatorio Gor'kij. Premio speciale per l'esecuzione delle opere di Beethoven nel 1937. Di recente la rivista «Sovetskaja Muzyka» ha pubblicato una recensione ad un suo concerto a Gor'kij.

RICHTER SVJATOSLAV TROFILOVIČ (1915) — non ha mai insegnato al conservatorio. Malgrado ciò, ha avuto sempre contatti artistici con i migliori musicisti delle nuove leve: ha fondato un complesso di giovani per suonare il *Concerto* di Alban Berg, ha suonato in duo e in vari complessi da camera con giovani musicisti.

³⁶ STOLJARSKI PETR SOLOMONOVIČ (1871-1944) — grande insegnante di violino e fondatore della scuola che porta il suo nome a Odessa; insegnava al Conservatorio di Odessa. Suoi famosi allievi: David Ojstrach, Elizaveta Gilels (sorella del pianista Emil), Natan Mil'stein e altri.

³⁷ LYSENKO TROFIM DENISOVIČ — uno dei più odiati simboli della «scienza staliniana» (teoria della ereditarietà). Scherzi a parte, Gustav Wilgel'movič Neuhaus era un musicista molto colto e preparato. Aveva studiato al Conservatorio

di Colonia, e non soltanto insegnò, ma si esresse anche sul piano teorico. Nel 1906 pubblicò in tedesco un opuscolo, *Das natürliche Notensystem* (*Il sistema naturale della notazione*). La sua proposta di riforma del sistema di notazione musicale si basava sulla disposizione dei tasti. In Russia, su questa sua idea ha scritto uno dei suoi nipoti, Sigizmund Michailovič Blumenfel'd, nel 1910. Il sistema naturale di Gustav Neuhaus (a parte le «idee» di Lysenko) anticipava le proposte di Ferruccio Busoni. Inoltre Neuhaus ha esposto le idee circa la costruzione di una tastiera leggermente curva e anche in questo caso ha anticipato l'esperimento di Friedrich Clutsam (1907).

³⁸ REJNGBALD BERTA MIKHAILOVNA (1897-1944) — eccellente insegnante di Odessa, sua città natale, dove ha lavorato tutta la vita a partire dal 1921 come professoressa del Conservatorio. Durante la guerra, negli anni 1941-44 fu chiamata a insegnare nel Conservatorio di Leningrado, sfollato a Taškent. Insieme a Stoljarskij (cfr. nota 36) organizzò nel 1933 la Scuola musicale decennale. La Rejngbald è stata maestra non solo di Emil Gilels ma anche di molti pianisti ben noti nell'URSS: Tat'jana Goldfarb, Berta Maranc, Ljudmila Sosina, Oskar Felcman e altri. Ho avuto modo di conoscere a Roma il figlio di Berta Rejngbald, musicista emigrato negli USA. Da lui ho appreso il triste e tragico suicidio di questa donna modesta e straordinaria.

³⁹ Se Neuhaus avesse potuto ascoltare l'incisione della *Sonata op. 106 Hammerklavier* fatta da Gilels nel 1983!!!

⁴⁰ SVERDLOVSK — bisogna precisare che non fu un semplice sfollamento, tra il 1941-44. Nel novembre del 1941, quando i tedeschi si avvicinavano a Mosca, Neuhaus non poteva seguire il Conservatorio di Mosca evacuato a Saratov e lasciare Adrian, uno dei figli, morente di tubercolosi ossea. In seguito a questo ritardo nella partenza, Neuhaus fu arrestato sotto l'accusa di attendere l'arrivo dei tedeschi, trattenuto in una prigione moscovita per un certo periodo e poi sfollato a Sverdlovsk.

Nell'autunno del 1944 Neuhaus suonò di nuovo a Mosca. È molto commovente il racconto di un pianista moscovita emigrato di recente, Dmitrij Paperno, su come fu accolto Neuhaus dal pubblico di Mosca al suo primo concerto nella gloriosa sala Bol'soj del nostro Conservatorio: cinque minuti di applausi prima dell'inizio, da parte del pubblico fedelissimo, tutti in piedi, una vera manifestazione, non programmata, di ammirazione e, forse, un po' di protesta contro il suo forzato sfollamento. Alla fine del concerto, il programma includeva tra l'altro la *Sonata op. 111* di Beethoven e la *Sonata in si minore* di Chopin, nuova ovazione... Il libro di Dmitrij Paperno è pubblicato da Hermitage, Ann Arbor, USA, ed è intitolato *Zapiski Moskovskogo Pianista* (*Gli appunti di un pianista moscovita*).

⁴¹ «CIRCOLO» — bisogna assolutamente precisare che tra questi «migliori studenti» oltre a Richter c'era anche Anatolij Ivanovič Vedernikov (1920), uno dei più straordinari, colti e personali musicisti sovietici, uno dei migliori allievi di Neuhaus. Ha suonato in duo con Richter le sinfonie di Mahler, di Strauss, ecc. di cui parla Neuhaus. Vedernikov è aiutato nelle sue scelte da una mente aperta a tutta la musica. Grazie a lui abbiamo conosciuto le opere di Prokof'ev, Šostakovič, Hindemith, Schönberg, Stravinskij, Kfenek e di tantissimi compositori contemporanei sovietici; Vedernikov ha anche trascritto per pianoforte le opere di Prokof'ev e la partitura completa di *Petruška*. In Italia questo straordinario musicista è venuto una sola volta, insieme alla violoncellista Natalia Gutman.

⁴² HOROWITZ e Neuhaus si frequentavano a Kiev; come si sa, lo zio di Neuhaus, Feliks Blumenfel'd è stato anche insegnante di Vladimir Horowitz. In

Ukraina, precisamente a Khar'kov, è rimasta tutti questi anni una sorella di Horowitz: Regina Samojlovna, ottima insegnante per i giovani.

⁴³ SOLOV'EV VLADIMIR SERGEEVICH (1853-1900) — filosofo e poeta russo, prospettò l'unione della Chiesa ortodossa con quella cattolica. Come poeta è considerato un precursore del simbolismo russo.

⁴⁴ «CONCERTI DAI PATROCINATORI» — cosiddetti «concerti da chef» si trattava di partecipazione obbligatoria ai concerti offerti ai lavoratori di qualche fabbrica o dell'azienda agricola, oppure ad una scuola. Lo «chef» era probabilmente il conservatorio che offriva un'assistenza culturale: ciò faceva parte appunto della «pratica produttiva»; fin dal conservatorio si imparava a «produrre» per il popolo. Un'iniziativa senz'altro positiva, tranne il fatto che spesso il pianista si trova di fronte ad un pianoforte verticale con pochi tasti o cose del genere...

⁴⁵ KOZ'MA PRUTKOV — è lo pseudonimo letterario dei fratelli Žemčužnikov: Aleksandr (1826-1896), Aleksej (1821-1908) e Vladimir (1830-1884) e di Tolstoj Aleksej Konstantinovič (1817-1875); lo stile delle favole scritte da questo "quartetto" è prevalentemente ironico, con una leggera parodia delle favole di Krylov. Come le frasi di Krylov, anche quelle dei Prutkov sono diventate in Russia dei proverbi.

⁴⁶ Il REPERTORIO di Neuhaus è veramente impressionante:
Bach — tutto il *Clavicembalo ben temperato*; partite, suites e trascrizioni di Busoni

Haydn — *Variazioni, Sonate*

Mozart — *Sonate*, piccoli brani (splendido il *Rondò in la minore*)

Beethoven — tutte le *Sonate* e tutti i *Concerti* (era particolarmente brillante nel quinto)

Schubert — *Sonate* e vari pezzi

Schumann — *Fantasia, Kreisleriana, Carnevale, Concerto*

Chopin — praticamente tutte le opere

Liszt — *Concerto n. 1. Sonata*, vari brani virtuosistici

Brahms — ambedue i concerti, *Sonata in fa minore*, brani dalle op. 76, 116, 117, 118, 119

Reger — *Variazioni sul tema di Bach*

Richard Strauss — *Burlesca*

César Franck — *Variazioni sinfoniche*

Skrjabin — tutte le dieci *Sonate, Concerto, Fantasia, Studi, Preludi, Poemi sinfonici*

Rachmaninov — *Concerto n. 2, Etudes-Tableaux, Preludi*

Cajkovskij — *Concerto n. 1*

Debussy — tutti i *Preludi, Studi, Images*

Ravel — *Sonatina, Alborada del Gracioso*

Szymanowski — *Sonate* e brani vari

Proko'ev — *Sonate, Visioni fugitive*

Sostakovič — *Preludi op. 34*

Molte composizioni per due pianoforti, di Mozart, Rachmaninov, ecc., eseguite spesso con il figlio Stanislav Neuhaus, *Trii, Quartetti*. Spesso Neuhaus accompagnava *Lieder* di vari autori: per esempio, di Schumann.

⁴⁷ Allusione al brano di Debussy *L'isle Joyeuse*.

⁴⁸ La rivista «SOVETSKAJA MUZYKA», nata nel 1933, è la voce più autorevole dell'Unione dei compositori, e del Ministero della cultura dell'URSS. È un mensile diretto da un gruppo di musicologi, compositori, artisti: attualmente è composta dal caporedattore Jurij Koren, e dalla redazione, formata dai compositori Sviridov, Svetlanov, Karen Chačaturjan, Aleksandr Čajkovskij, Pachmuto-

va, dai cantanti Archipova, Barsova, Spiller, dai concertisti Bezdzadnyj (violino) Vlasenko (pianista, allievo di Flier), dai musicologi Genina, Groseva, Sakva, Nest'ev, dal direttore del corso Ninin, dal direttore del Conservatorio Kulikov e da altri funzionari del Ministero.

⁴⁹ Boris PASTERNAK, ancora una volta citato da Neuhaus, fu uno straordinario traduttore. Il lettore sovietico deve ringraziarlo se può leggere *Faust* di Goethe, poesie francesi, due volumi di drammi di Shakespeare, moltissimi poeti georgiani, ecc.

⁵⁰ Mi ricorda la definizione di CARLO MARIA GIULINI: «servire la musica con amore».

⁵¹ È una famosa frase di Aleksandr BLOK (1880-1921) dal prologo al poema *La Nemesis*: «Cancella i lineamenti occasionali e tu vedrai com'è stupendo il mondo». Un'altra frase spesso citata da Neuhaus: «Ma tu, o artista, credi fermamente in fini e inizi» (Traduzione di Cesare G. De Michelis, Einaudi 1980, pagg. 13-14).

⁵² JUDINA MARIA VENIAMINOVNA (1899-1970) — una delle personalità più importanti di tutta la storia della musica sovietica. Una pianista di straordinarie possibilità, di mezzi espressivi, una mente assolutamente indipendente di formazione veramente internazionale, con particolare interesse verso la musica del '900. MARIA JUDINA ha svolto un'attività del tutto particolare, un ruolo singolare nella cultura musicale del paese. Allieva di Leonid Nikolaev, come Šostakovič e Sofronickij, fin da giovane ha interpretato Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Schubert in modo assolutamente personale e antitradizionale. Ma non era una ricerca di originalità ad ogni costo: la sua era una strada scelta dall'inizio alla fine, conforme alla sua mente ribelle e autonoma; le musiche di autori classici spesso apparivano come creazioni moderne, tali erano la intensità delle immagini, la loro tragicità e crudezza, pur sempre profondamente umane. Meglio si capisce l'arte «senza compromessi» della Judina se si leggono i suoi saggi sui *Sei intermezzi di Brahms*, sui *Quadri di una esposizione*, ecc. contenuti nel libro pubblicato in memoria della pianista da un folto gruppo di amici e allievi (*Maria Veniaminovna Judina, Articoli, memorie, materiali*, Soveckij Kompozitor, 1978, Mosca). La Judina interessava come interprete anche a Neuhaus ed egli ci raccomandava sempre di frequentare i suoi concerti, anche se talvolta era furioso a causa delle esecuzioni «arbitrarie». Ma non a caso Neuhaus paragona la pianista ai giganti dell'arte come Busoni o Mejerchol'd: non poteva non riconoscerle una enorme convinzione, ma soprattutto preparazione, professionalità, e cultura senza limiti. La Judina era in grado di recitare durante il concerto, in pieno «caso Pasternak», le sue poesie davanti a un pubblico allibito e grato. La Judina è andata, come si vede dal suo repertorio, molto più avanti di Neuhaus nella conoscenza e nella curiosità per la musica contemporanea. La Judina eseguiva senza attendere le richieste, «bissava» le composizioni in prima assoluta per insegnare al pubblico la nuova musica. Profonda, devota ammiratrice di Stravinskij, la Judina scandalizzò tutti quando si inginocchiò davanti al grande Igor al momento dell'arrivo del compositore nella sala Bolšoj. Ha lasciato una vasta produzione discografica: molte opere di Beethoven, Schubert, Šostakovič, Prokof'ev, ecc.

⁵³ Si veda *Il fenomeno Wagner* di Dario della Porta, ed. La Torre d'avorio, Fogola, Torino. L'articolo *Wagner e la contraffazione dell'arte* di cui parla Neuhaus, come *Arte e rivoluzione* di Blok, sono pubblicati nella mia versione italiana.

⁵⁴ SOLLERTINSKIJ IVAN IVANOVIC (1902-1944) — musicologo, storico d'arte e letterato sovietico. L'enorme talento di Sollertinskij è dimostrato nei suoi scritti su Mahler, Richard Strauss, Schönberg, sulla musica del passato; Sollertinskij possedeva una enorme erudizione, conosceva più di venti lingue (!), aveva una

memoria eccezionale. Sosterne, come professore di storia della musica presso il Conservatorio di Leningrado e come lettore e presentatore di concerti pubblici, la *venz* musica, incluse le opere di Dmitrij Šostakovič, suo grande amico. Alla sua prematura scomparsa, avvenuta durante la guerra a Novosibirsk, durante lo sfollamento, Šostakovič dedicò il suo straordinario *Trio n. 2*.

” MAZEL' LEV ABRAMOVIČ (1907) — noto musicologo sovietico, per molti anni titolare della cattedra di teoria della musica. Laureato anche in fisica e matematica. Tra i suoi lavori, i più importanti riguardano le opere di Chopin, Beethoven, Čajkovskij, Glinka, Šostakovič.

” CHLUDOVA TAT'JANA ALEKSEEVNA (1915-1957) — pianista e insegnante sovietica, allieva di H. Neuhaus, autore dei testi (dottorato) sui principi pedagogici di Neuhaus. Dopo la morte della Chludova, preziosa collaboratrice e assistente, Neuhaus fu aiutato dai suoi tre allievi: Malinin Evgenij Vasil'evic (1930), Naumov Lev Naumovič (1925) e Neuhaus Stanislav Genrichovic (1927-1980). Stanislav, «Stasik», oltre ad essere figlio di Neuhaus, era anche figliastro di Boris Pasternak (Zinaida Neuhaus, in seconde nozze, aveva sposato il grande poeta). Musicista sensibilissimo e raffinato, con un tocco pieno, morbido, del tutto personale, Stanislav Neuhaus è stato definito il «virtuoso dell'emotività». Ha interpretato quasi tutte le opere di Chopin, Skrjabin, era apprezzatissimo esecutore di Beethoven, Schubert, Rachmaninov. Negli ultimi anni della vita che si è interrotta all'improvviso nella famosa dača di Peredelkino (quella di Pasternak nel gennaio 1980), Stanislav teneva regolarmente corsi di perfezionamento in Italia: nel 1976-77 a Siena, presso l'Accademia Chigiana, e nel 1978-79 a Perugia, presso il Conservatorio.

INDICE

Prefazione, di Valerij Voskobojnikov	7
Prefazione alla seconda edizione	13
Come introduzione	25
I. Specifico artistico dell'opera musicale	33
II. Qualcosa sul ritmo	61
III. Sul suono	89
IV. Acquisizione della tecnica	124
1. Considerazioni generali	124
2. La sicurezza come base della libertà	130
3. L'apparato motorio	137
4. La naturalezza	144
5. Elementi della tecnica pianistica	160
Aggiunte al capitolo IV	194
1. Sulla diteggiatura	195
2. Il pedale	212
V. Il maestro e l'allievo	227
VI. L'attività concertistica	269
In conclusione	285
<i>Note</i>	311