

La Cultura

1917

DELLO STESSO AUTORE

Offerta musicale
Storia delle orchestre

Enzo Beacco

Galassia Pianoforte

Una storia
di compositori, interpreti e costruttori

ilSaggiatore

Sommario

<i>Telescopio</i>	11
I. GALASSIA DEGLI AUTORI	21
Primo orbitale	
Domenico Scarlatti	33
Johann Sebastian Bach	41
Carl Philipp Emanuel Bach	49
Muzio Clementi	56
Wolfgang Amadeus Mozart	63
Jan Ladislav Dussek	71
Secondo orbitale	
Ludwig van Beethoven	85
Johann Nepomuk Hummel	93
Carl Czerny	100
Franz Schubert	106
Felix Mendelssohn Bartholdy	113
Robert Schumann	120

Terzo orbitale

Frédéric Chopin	133
Sigismond Thalberg	141
Franz Liszt	148
Clara Wieck	156
Anton Rubinštejn	163
Hans von Bülow	170

Quarto orbitale

Eredi Liszt	183
Ignacy Jan Paderewski	190
Claude Debussy	197
Ferruccio Busoni	204
Scott Joplin	212
Sergej Rachmaninov	220

II GALASSIA DEGLI INTERPRETI 227

Primo orbitale

Józef Hofmann	239
Alfred Cortot	245
Wanda Landowska	251
Béla Bartók	258
Artur Schnabel	264
Wilhelm Backhaus	270

Secondo orbitale

Arthur Rubinstein	283
Walter Gieseking	289

Henry Cowell	295
George Gershwin	303
Vladimir Horowitz	309
Èmil' Gilel's	315
Terzo orbitale	
Svjatoslav Richter	329
Arturo Benedetti Michelangeli	336
Glenn Gould	343
Friedrich Gulda	351
Alfred Brendel	357
Philip Glass	363
Quarto orbitale	
Martha Argerich	375
Maurizio Pollini	381
Keith Jarrett	388
Pierre-Laurent Aimard	394
Ivo Pogorelić	401
Lang Lang	407
<i>Ritorno al futuro</i>	413
Appendici	419
Cronologia generale	420
Protagonisti	437
<i>Letture globali</i>	449
<i>Indice dei nomi</i>	453

Galassia Pianoforte

Telescopio

Lunga vita. Bene di consumo durevole. Come un computer. Spartito hardware, interprete software. Ciclo di vita. L'ordine dei numeri interi. Pianoforte ben temperato. Galassia Pianoforte.

Lunga vita

È piuttosto diffusa la convinzione che il pianoforte sia uno strumento d'altri tempi e con poco futuro. Fra le tante voci, *Il crepuscolo del pianoforte*, pubblicato una settantina d'anni fa e da poco ristampato,* è il titolo di un magnifico saggio di Beniamino Dal Fabbro. Qualche decennio dopo, nella sua eccellente *Storia del pianoforte*, Piero Rattalino** individua nei primi del Novecento il limite dello sviluppo dello strumento e con Debussy la fine della sperimentazione creativa sulle sue qualità. Le argomentazioni sono forti, e anche condivisibili. Eppure, ancora oggi, il pianoforte resta al centro della vita musicale, pubblica e privata, in Oriente e in Occidente, con repertori che si rinnovano e si ampliano, e mercati che si sviluppano.

Per cercare di capire, vale forse la pena di rileggere la storia del pianoforte come meraviglioso intreccio di inventiva tecnologica, artistica, commerciale; non solo come strumento musicale, non solo classico. Come si fa con altri oggetti di uso corrente in balia delle onde dei mercati, oggetti di cui si ripensa il passato per capire il presente e progettare il futuro. Magari debordando da percorsi e lessici consueti per cercare analogie illuminanti in ambienti lontani.

* Beniamino Dal Fabbro, *Crepuscolo del pianoforte* [1951], Pendragon, Bologna 2022.

** Piero Rattalino, *Storia del pianoforte* [1982], il Saggiatore, Milano 2017.

Bene di consumo durevole

Inoltre, fra tutti gli strumenti musicali, il pianoforte è l'unico che può (deve) essere considerato un vero prodotto industriale, inserito nel segmento merceologico dei beni di largo consumo durevoli.* Per volumi e valori, lo è ben più di tutti gli altri strumenti musicali: violino, chitarra, fisarmonica, tromba, batteria... Da sempre è inserito in un ampio contesto economico e sociale, un tempo solo occidentale, ora globale. Da qualche decennio ormai si aprono maggiori sviluppi e nuovi mercati in estremo Oriente, con l'immensa Cina a capofila. La sua fruizione da parte di esecutori professionisti e dilettanti, di ascoltatori selettivi, polivalenti, distratti continua a cambiare ovunque. Mentre esso cambia e si adatta come oggetto in sé.

Nel corso della sua vita, lunga già un quarto di millennio, il pianoforte ha infatti seguito e in parte condizionato continui mutamenti di gusto, cultura, tecnologia. Ha cambiato struttura, applicazioni, sistemi operativi, mercati di riferimento. Ha sviluppato modelli adatti a un ampio parco di consumatori, sofisticati professionisti o volenterosi amatori domestici. Ha assorbito materiali: legno, ghisa, acciaio, avorio, plastica. Si è adattato agli ambienti che più sono cambiati: finiti i saloni aristocratici del Settecento e i salotti borghesi dell'Ottocento, restano le grandi sale da concerto del Novecento e gli appartamenti dei tempi moderni. Persino l'uso si è modificato, da mezzo d'intrattenimento collettivo a veicolo di piacere individuale, trasmesso anche nell'intimità di una cuffia.

Come un computer

Dall'intuizione di Bartolomeo Cristofori a fine Seicento, l'evoluzione, anzi la metamorfosi dello strumento «col piano e col forte» è stata drammatica,** per molti versi paragonabile a quella che, nello spazio sociale e industriale degli ultimi cent'anni, ha avuto il calcolatore

* Philip Kotler *et al.*, *Marketing Management* [1967], Pearson, London 2022.

** Vedi la prima appendice, «Cronologia».

elettronico, con le sue varianti professionali e domestiche, che vanno dagli smisurati ricettacoli di archivi universali alle minuscole riserve di memorie individuali. Anche in questo caso si è passati in brevissimo tempo da oggetti rudimentali, macchinosi, lenti, ingombranti, difficili da collocare e maneggiare, a miniature tascabili, agili, multifunzionali, con potenza inaudita e orizzonti infiniti.*

L'analogia non si ferma qui. Per funzionare, i due strumenti, il sonoro e l'informatico, hanno bisogno di interazione educata e forte, di un linguaggio (software) che permetta di usare le tante risorse che la macchina (hardware) consente. Ed è un linguaggio che si deve imparare faticando, con l'obbligo di continuo aggiornamento, perché il linguaggio stesso (software) si deve adattare alla frenetica velocità di cambiamento della macchina (hardware). È infine comune, a pianoforte e computer, l'uso di una tastiera che consenta di collegare il pensiero alla macchina. Con alcune significative differenze. Nel computer, la tastiera ha una funzione simile a quella dell'antico clavicembalo e dell'ancor più antico organo: trasmette il suo segnale indipendentemente dalla forza dell'azione delle dita sui tasti. Sul pianoforte la forza esercitata sul tasto (il «tocco») produce effetti proporzionati e diversi, non solo il «piano» e il «forte», ma anche il timbro, cioè il colore del suono. In questo caso, imparare a dosare il tocco richiede un addestramento fisico che non serve a chi usava la tastiera dell'antico clavicembalo o quella elettrica di oggi (non serve al punto che nei moderni computer domestici si sta diffondendo l'uso dei comandi con riconoscimento vocale).

Spartito come hardware, interprete come software

E c'è un'altra caratteristica dei due strumenti che rende l'analogia più interessante. Nel caso del pianoforte sono presenti due oggetti (hardware) distinti: oltre allo strumento meccanico in sé, c'è il testo scritto (cioè lo spartito musicale) che ne prescrive i modi di utiliz-

* Paul E. Ceruzzi, *Storia dell'informatica. Dai primi computer digitali all'era di Internet*, Apogeo, Milano 2006.

zo ma che non può essere considerato un software. Gli spartiti sono piuttosto banche dati (data base), archivi di segni tracciati sulla carta dagli autori per essere trasformati in suoni reali al momento opportuno, cioè assemblati e interpretati da esecutori competenti.

Quelle carte e quei segni contengono, ovviamente, molte informazioni, ma non le contengono tutte. Non sono formule matematiche dal risultato certo, come in un software. Ci sono (come vedremo nella seconda parte di questo volume) ampi margini di incertezza a disposizione di chi li realizza e di chi li interpreta. C'è comunque un problema strutturale. Come succede con i vecchi computer, sono invecchiati i materiali e le meccaniche dei pochi strumenti rimasti in vita dai tempi in cui scrivevano gli autori (Bach, Mozart, Beethoven, Chopin...), che sono scomparsi e non possono adeguare le loro istruzioni per l'uso corrente. I pianoforti moderni sono assai diversi, nella costruzione e nel suono. Eppure, i segni tracciati dai defunti autori restano i pilastri del repertorio, ben più dei segni della musica scritta nell'ultimo secolo.

Dunque, per suonare sulle versioni più recenti dei pianoforti moderni, i manuali, i testi, gli spartiti del passato vanno adattati a un presente che a sua volta continua a cambiare in modo anche radicale. Serve pertanto chi sappia leggere e capire tanto il proprio tempo quanto quello passato. Serve la figura dell'interprete, che deve andare oltre il contingente. Perché non gli è consentito cambiare il data base (ovvero l'hardware 2, lo spartito) in funzione dell'aggiornato hardware 1 (che è il pianoforte) con il quale deve operare. Non basta eseguire puntualmente tutte le indicazioni originali, perché ne esce un'esposizione soltanto meccanica, che tradisce il valore del testo e le intenzioni dell'autore, concetti fluidi e a loro volta soggetti ai mutevoli gusti del tempo. Non è solo un problema dei nostri giorni. Già ai primi dell'Ottocento, mentre il pianoforte sta uscendo dall'infanzia, sono ben documentate le integrazioni che editori, revisori, esecutori apportano agli scarni suggerimenti lasciati dai compositori del passato. Sono segni di dinamica, intensità, espressione, fraseggio che cambiano nel succedersi delle edizioni a stampa e dunque, ancora una volta, sono adattati allo spirito dei tempi e dei luoghi.

Ciclo di vita

Da sempre, l'inventore, il costruttore, l'interprete, l'ascoltatore del pianoforte sono figure distinte. Ma ciascuna dipende dalle altre. In una ghirlanda infinita. Il tema è stato trattato in una letteratura sterminata, concentrata però su singoli aspetti: di regola sul testo dell'autore (lo spartito-hardware),* spesso sull'interprete (inteso come software),** meno sull'altro hardware, lo strumento. Disperante è cercare una logica che organizzi tante variabili. Meglio allora affidarsi alla numerologia che gli antichi mesopotamici usavano per dare ordine al caos del mondo: dodici costellazioni nel cielo per fissare il ciclo dei mesi, quattro stagioni su questa terra per fissare il ciclo degli anni.

Come sono, per convenzione moderna, le prime fasi con cui si descrivono le evoluzioni di un organismo biologico e anche di un prodotto industriale: concepimento, sviluppo, crescita, maturità; la quinta e ultima fase, declino, qui non è contemplata.*** Meglio ancora se si individua una linea d'ombra che divide a metà i tempi della vita, una faglia tellurica che separa due piattaforme omogenee eppure fatte di tante sincronie e diacronie fra personaggi, eventi e oggetti. Nella vita del pianoforte troviamo quella faglia a inizio Novecento. Prima, infatti, è l'oggetto pianoforte che con la sua evoluzione determina utilizzo, applicazione, mercato. Dopo, invece, i ruoli s'invertono: è il pianoforte (e la tastiera che lo comanda) che deve adeguarsi ai continui cambiamenti esterni di tecnologia, società, e dunque ai nuovi mercati. Cala la necessità dell'invenzione pura, domina quella dell'interpretazione e diversificazione.

* Rattalino, *Storia del pianoforte*, cit.

** Piero Rattalino, *Da Clementi a Pollini*, Ricordi/Giunti Martello, Firenze 1983; Id., *L'interpretazione pianistica nel postmoderno*, Rugginenti, Milano 2017.

*** Kotler, *Marketing Management*, cit.

L'ordine dei numeri interi

Usando numeri per orientarsi, viaggiare e far di conto nella caotica galassia del mondo reale, i mesopotamici e pitagorici antichi inventarono stelle fisse e (12) costellazioni zodiacali. Nella galassia della musica in generale e del pianoforte in particolare, quei numeri interi ($2 \times 2 = 4$, $4 \times 3 = 12$, $12 \times 2 = 24$, $24 \times 2 = 48$) hanno pure un loro magico ruolo.* Allora le classiche 4 fasi del ciclo di vita del pianoforte si possono articolare in 2 libri di 24 unità, ovvero 2 volte 12 frazioni distinte, quante sono le note del linguaggio musicale occidentale. Ciascuna frazione è centrata su un personaggio scelto fra gli «hardwaristi», cioè fra quanti hanno inventato i primi hardware e i relativi data base (strumenti e spartiti) e quanti li hanno dovuti interpretare. I 24 personaggi riuniti nel primo libro sono grandi autori classici, che seguono l'evoluzione tecnologica del pianoforte e scrivono musica su misura per l'oggetto che loro stessi obbligano a cambiare. Salvo, quasi sempre, andare oltre le contingenze fisiche e fuggire nell'astrazione dello strumento ideale. Fra i 24 personaggi del secondo libro non mancano gli autori di nuova musica, ma troviamo prevalentemente interpreti degli scritti immutabili del passato, alle prese con ulteriori cambiamenti, non solo del pianoforte in sé, quanto del mondo circostante, tecnologico e sociale. Per molti versi, torna ad avere un ruolo importante il costruttore, che inventa nuove tecnologie e nuovi mercati. Ma non può che stare in secondo piano, sullo sfondo; meno visibile, per legge di mercato.

Il doppio percorso in due tappe di 24 stazioni vuol essere una griglia artificiosa ma rassicurante entro cui collocare, e magari ordinare, alcuni degli infiniti eventi che hanno accompagnato la vita dello strumento degli ultimi secoli. Il prodotto numerico (*alio modo*: $2 \times 3 \times 4 \times 2$) con relativo totale (48) è ovviamente un omaggio ai numeri del *Clavicembalo ben temperato* di Johann Sebastian Bach. La numerologia è necessaria per fissare un ordine, come nei principi

* John Fauvel, Raymond Flood e Robin Wilson (ed.), *Music and Mathematics: From Pythagoras to Fractals*, Oxford University Press, Oxford, 2006; David J. Benson, *Music: A Mathematical Offering*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.

della dodecafonia novecentesca: tutte le 12 note identiche della scala temperata sono ripensate come un insieme (tropo) di 6 figure emblematiche, disposte in ordine casuale fra loro ma in relazione simmetrico-complementare con tropi adiacenti di analoga natura. Diventa un autentico caos organizzato, indispensabile per avvicinarsi al vero. Con le inevitabili ridondanze e attriti che i casi singoli apportano al quadro generale.

Il pianoforte ben temperato

Sono comunque questi i numeri che del pianoforte esprimono il patrimonio genetico e che, con le loro imprevedibili mutazioni, ne garantiscono l'esistenza in vita, e magari l'immortalità. Fra tutti gli strumenti musicali, quelli a tastiera sono i più artificiali (innaturali) perché pretendono di sovrapporre per sette volte (tante sono, sulla tastiera, le sequenze consecutive di sette tasti bianchi e cinque neri) la forzatura che impone la ripartizione in dodici frazioni uguali (semitoni temperati), lo spazio fra la frequenza di una nota e il suo doppio (ottava). Si tratta di un'operazione di pura aritmetica, universalmente (eurocentricamente) accettata soltanto a fine Seicento con il «temperamento equabile» teorizzato da Andreas Werckmeister, aggiustato da Bach (il suo *Clavicembalo ben temperato* non si deve intendere come meccanicamente, digitalmente livellato, ossia «temperato») e poi sempre più contestato man mano che, sul pianoforte, l'estensione delle note su tastiere sempre più ampie e sonorità sempre più forti porta a inevitabili frizioni dissonanti, dovute al sovrapporsi delle frequenze armoniche delle note più basse con quelle delle note più acute. Sappiamo infatti che qualunque nota di qualunque strumento ha un suo (unico) pacchetto di frequenze, che ne determinano il timbro, cioè il suo «colore». Sono frequenze naturali e complesse, non comprimibili in unità aritmetiche, in algoritmi dal risultato certo.* Diventa così sempre più critica la personalizzazione

* Ross W. Duffin, *How Equal Temperament Ruined Harmony*, W.W. Norton, New York 2007.

del prodotto industriale, cioè l'accordatura e l'intonazione in funzione dell'utilizzatore finale.*

Il concetto bachiano di «ben temperato» è dunque da intendere come «adatto» alle sensibilità dell'interprete e di chi lo ascolta. È una concezione fluida del pianoforte in sé, che si trasforma così da oggetto meccanico a organismo biologico, capace di evoluzione e adattamento, come in un umano ciclo di vita, di cui non si riesce a predire la fine. È un codice organico che lega e distingue ogni figura qui citata man mano che il tempo passa, nel secondo libro ben più che nel primo.

P.S. Galassia Pianoforte

Una specifica metafora ha suggerito la stesura di queste pagine e può essere utile per la loro lettura. I singoli capitoli sono stati concepiti come appartenenti a un universo fatto di 2 galassie parallele, comunicanti ma distinte, formate ognuna da 4 orbitali (orbite tridimensionali) che contengono 6 pianeti. Ogni pianeta si conforma alla natura degli abitanti dei quali porta il nome e può ospitare familiari, amici, vicini, estranei, manutentori, curiosi di passaggio. Abitanti e visitatori vivono in un comune spazio di tempo e spesso di luogo, dislocati con progressiva scansione cronologica. Dunque: abbiamo 48 titolari dei pianeti, prevalentemente autori (prima galassia) e interpreti (seconda galassia) attorno ai quali ricostruire le tante vite di un bene (artistico) di largo consumo durevole, forse immortale.

Per temperare l'inevitabile frammentarietà sono allegate una cronologia dettagliata e una raccolta di alberi genealogici. Le contiguità creano familiarità e attriti fra generazioni vicine e lontane, sovrapposizioni e ridondanze di stili e comportamenti. Come è normale in ogni coabitazione.

Come titolari dei pianeti sono state scelte le figure ai loro (e nostri) tempi più esposte e visibili al pubblico e dunque al mercato di

* Stuart Isacoff, *Temperament: How Music Became a Battleground for the Great Minds of Western Civilization*, Vintage Books, New York 2003 (trad. it. *Temperamento. Storia di un enigma musicale*, EDT, Torino 2005).

riferimento. Sono autori, interpreti, didatti. Hanno anche spazio, ma in secondo piano, i costruttori e gli agenti (di commercio – commercio artistico, certo). Sullo sfondo talvolta riescono a comparire anche tecnici, accordatori e preparatori: autentici e umili custodi del suono unico e magico di ogni grande pianoforte, mutevole come un'automobile di Formula 1, che ha piloti, telai, gomme, marchi, sponsor e (soprattutto) una forte squadra sul muretto, con volti e nomi che non fanno notizia.*

N.B.

Le note a piè di pagina sono suggerimenti per meglio esplorare figure e temi particolari.

Le letture e le visioni alla fine di ciascun capitolo intendono meglio collocare i relativi personaggi e oggetti. La sommaria bibliografia in fondo al libro è intesa come indicazione generale e orientativa.

Sono segnalate soltanto le fonti più recenti e più facili da trovare e consultare. Se disponibili, sono privilegiati in testi in lingua italiana, originali o tradotti.

In ogni caso, la navigazione in internet permette ampie opportunità di verifiche e approfondimenti individuali.

A loro volta, le piattaforme musicali disponibili in rete consentono di ascoltare le musiche degli autori e interpreti qui citati.

* Franz Mohr, *My Life with the Great Pianists*, Baker Book House, Grand Rapids (MI) 1992; Cesare Augusto Tallone, *Fede e lavoro. Memorie di un accordatore*, Rugginenti, Milano 2011.

I

**GALASSIA
DEGLI AUTORI**

Introduzione, sviluppo

Sono serviti due secoli, da fine Seicento a fine Ottocento per passare dall'ideazione alla fabbricazione del prodotto pianoforte. Il processo non è stato meccanico (quantico) ma graduale (analogico), a suo modo biologico. È solo per comodità di esposizione che si articola la narrazione di questo tempo in quattro momenti, lunghi circa un cinquantennio ciascuno, che segnano il passaggio dall'archicembalo di Bartolomeo Cristofori al «PianoFort» di Gottfried Silbermann e da questo al fortepiano di Johann Andreas Stein che a sua volta diventa il protopianoforte di John Broadwood e finalmente, con tanti sviluppi progressivi, il gran coda di Steinway. Il fatto che tutti i prodotti intermedi con relative varianti siano presto commercializzati (e cannibalizzati) rende il pianoforte e la sua storia non meno attraente della musica che ispira, della gente che lo usa, dei fabbricanti che lo costruiscono.

Come vedremo, conta molto la terminologia. In realtà, l'unica invariante del caso è la tastiera, che cambia poco. Cambia il materiale dei tasti: da fine Novecento plastica invece di avorio, per riguardo agli elefanti (e ai costi). Rispetto agli antenati organo e clavicembalo, si invertono i colori: i sette tasti neri diventano bianchi, i cinque bianchi diventano neri. Ma non può cambiare la dimensione della tastiera, ovviamente calibrata sulle dimensioni delle dita e delle mani di una persona media. Chi ha mani grandi e dita lunghe (Carl Maria von Weber, Sergej Rachmaninov, Svjatoslav Richter) è favorito, chi le

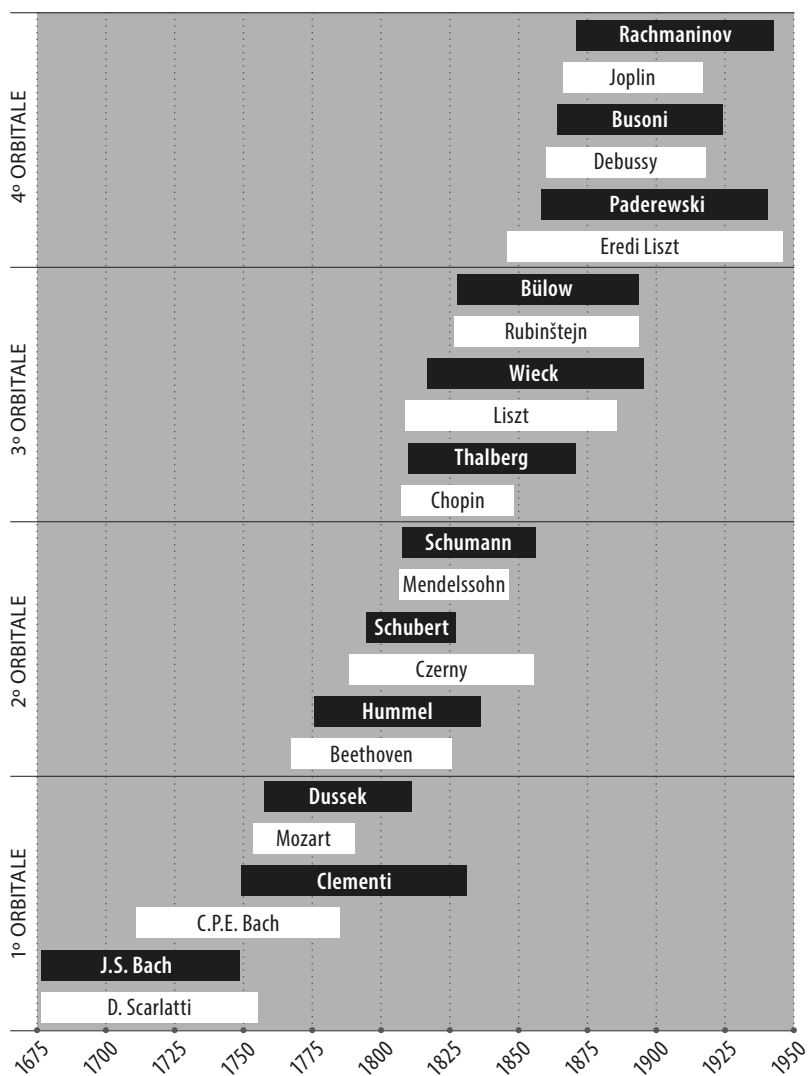
ha tozze (Beethoven) ha problemi, chi le ha normali o piccole (Józef Hofmann, Daniel Barenboim), se può, si fa costruire tastiere su misura. Oltre la tastiera invece cambia tutto: il meccanismo che muove i martelletti e il loro materiale, la natura delle corde e il telaio che le tende, il legno che colora il suono e tutto contiene.

Ma cambia radicalmente anche chi sta davanti alla tastiera. Non basta più toccare il tasto giusto per far musica, come già con cembalo e organo. Diventa critico il modo con cui il tasto si spinge, perché la qualità e l'intensità della spinta determinano il suono. Ciò vale certamente per il passaggio dosabile da «fortissimo» a «pianissimo», ma anche per il colore e la qualità del suono, per il suo timbro. Non conta soltanto l'agilità delle dita, ma la forza che viene dall'azione del polso, delle braccia, delle spalle, insomma del corpo intero. Intervengono anche i piedi. I pedali del pianoforte non aggiungono note (al contrario dell'organo, se non in pochi casi particolari) ma cambiano il suono, per attenuarlo o per liberare tutte le risonanze in un'eterea nube armonica.

Sono nuove risorse tecniche di cui gli autori sanno fare buon uso ma che gli esecutori devono imparare a usare. Servono pertanto nuove didattiche non solo per i professionisti della musica, ma anche per i dilettanti, che all'improvviso sono diventati numerosi a causa dell'inaspettata trasformazione del pianoforte da strumento musicale per professionisti a bene di consumo durevole nel mercato di massa.

A fine Ottocento, rispettando la formula del «ciclo di vita» applicata al prodotto pianoforte, esaurite le prime fasi di crescita e sviluppo, ci si trova nel pieno della terza fase (maturità), alle prese con tecnologie e mercati che cambiamo e con necessità di riposizionamenti, per allontanare lo spettro del declino fatale.

Età dei pianeti nella Galassia degli autori



Primo orbitale

Dal clavicembalo al fortepiano

È durata più di un secolo intero la transizione dal clavicembalo al fortepiano. Sappiamo con certezza che il primo «gravicembalo col piano e col forte» fu realizzato fra 1697 e 1700 a Firenze dall'artigiano padovano Bartolomeo Cristofori. E che nel 1816 Beethoven fu il primo a prescrivere ufficialmente la sola «tastiera a martelli» (*Hammerklavier*) per la sua Sonata op. 101 e per la successiva monumentale op. 106.

Fra i due estremi di quella transizione l'ambiguità regna sovrana. Conta molto il lessico tedesco, perché è in Germania che si sviluppano e crescono la produzione e il relativo mercato. Il termine tedesco «Klavier», tuttora di uso comune, letteralmente significa tastiera ma, per sineddoche, può indicare qualsiasi strumento a essa congiunto. Solo l'organo ha sempre un nome proprio, «Orgel». Per il clavicembalo, sempre in Germania, si usa la denominazione «Cembalo», omaggio alla riconosciuta paternità italiana dell'invenzione.

A lungo si usa il termine «clavi(gravi)cembalo» con attributi e aggettivi dalla difficile connotazione e coniatati da tanti costruttori, stampatori, autori. Il termine «fortepiano» entra nell'uso comune a Settecento inoltrato, diffuso in un primo tempo nella Germania meridionale; prima però, in quella settentrionale, attorno al 1727 l'organaro tedesco Gottfried Silbermann aveva dato il nome «PianoFort» agli strumenti da lui costruiti sul modello dell'italiano Cristofori. In-

numerevoli poi sono i nomi di fantasia con cui i tanti altri costruttori tedeschi battezzano nella propria lingua i loro manufatti.*

Da ciò nasce una confusione terminologica che dura per almeno un secolo, anche nei paesi di lingua latina, dove i nomi «cembalo» in Italia e «clavecin» in Francia, sono abbandonati soltanto nel primo Ottocento. Inoltre, per tutto il Settecento, sono prodotti e pubblicizzati strumenti con doppia tecnologia (pizzico e percussione) in cui il sistema a martelletti è considerato un semplice registro aggiuntivo ai tanti altri disponibili entro il tradizionale clavicembalo. Poco chiara è infine la distinzione fra strumenti grandi e piccoli, relative versioni intermedie, differenti meccaniche, conseguenti prezzi di vendita.

Ci sono anche ottime ragioni di mercato. Il nuovo strumento fa molta fatica ad affermarsi perché non si può eliminare in modo drastico il vecchio clavicembalo, limitato quanto si vuole ma pur sempre assai diffuso – anche come mobile d'arredo – nei saloni aristocratici e neoborghesi. Per l'intero Settecento il fattore costo rimane un forte ostacolo alla diffusione. Il meccanismo che consente la percussione delle corde con i martelletti proposto da Cristofori è ben più complesso di quello che invece pizzica le corde del cembalo, e dunque assai più costoso. I primi acquirenti sono infatti regnanti, principi e alti prelati.

Gli scarsi volumi di vendita non consentono economie di scala e limitano gli investimenti per migliorare il processo di costruzione. Ci sono problemi di volume sonoro, di accordatura, di tenuta della cassa armonica. È necessario sviluppare tecnologie che nel primo Settecento sono molto poco diffuse, in particolare in Italia. Il tedesco Johann Gottfried Silbermann è il primo a capire, riprendere e migliorare l'invenzione di Cristofori. Con lui nasce una vera e propria scuola germanica che prolifera in Austria e soprattutto in Inghilterra, che a sua volta germina quella francese in età postrivoluzionaria. Modesti sono i contributi spagnoli, anche se la presenza di Domenico Scarlatti alla corte di Madrid attiva alcuni artigiani a metà Sette-

* Eva Badura-Skoda, *The Eighteenth-Century Pianoforte Grand and Its Patrons*, Indiana University Press, Bloomington (IN) 2017.

cento. Negli altri paesi, compresa l'Italia fondatrice e la pur musicale Russia, ci si limita a importare o copiare.

Il problema principale rimane quello legato agli attriti fra i congegni che trasferiscono il movimento del tasto al martello che percuote le corde e al tampone che ne smorza le vibrazioni. Attriti che influiscono sulla forza da applicare al tasto e sul rumore che il movimento provoca. Ciò crea ovvie difficoltà. In primo luogo agli esecutori che, abituati al tocco leggero di una tastiera di cembalo, devono applicare ben più forza alle dita, di fatto impadronirsi di una tecnica nuova. Assieme a loro, gli ascoltatori si devono rassegnare al tramestio di fondo che avvolge ogni nota musicale. Note che ancora suonano flebili e ovattate in confronto a quelle stentoree e nette del clavicembalo.*

Però i grandi autori, gli autentici visionari, colgono al volo l'immensa opportunità. Finalmente si sta avverando il sogno di far cantare una tastiera. Le melodie con note non più pizzicate e staccate fra loro ma legate e modulate nel volume sono ben più espressive. Impossibile, su una tastiera del cembalo, passare dal *piano* al *forte*, perché le sue corde subiscono un colpo secco. Non è come sulle corde della voce umana che vibrano spinte e controllate dal respiro di chi canta. O come sulle corde del violino, e di tutti gli strumenti ad arco, sfiorate dall'archetto e controllate direttamente dalle dita. Se ben dosata, la percussione del martelletto può diventare una carezza. Si può passare dall'urlo al sussurro, con tutte le sfumature intermedie. Non serve più una seconda tastiera come nel cembalo, o una terza tastiera più pedaliera come nell'organo, con relativi registri aggiuntivi. Servono dita addestrate a cavare le infinite sfumature che la tecnologia analogica (classica) del fortepiano/pianoforte permette, a differenza di quella digitale (quantistica) del vecchio clavicembalo.

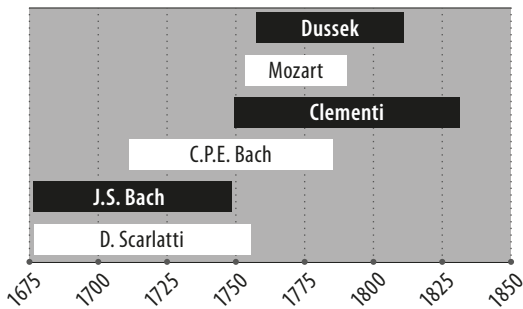
I nomi dei grandi autori che colgono l'opportunità sono presto detti: Domenico Scarlatti, Johann Sebastian Bach e suo figlio Carl Philipp Emanuel, Muzio Clementi, Wolfgang Amadeus Mozart. Con l'eccezione di Clementi, sono tutti compositori puri, impegnati a im-

* Edwin D. Good, *Giraffes, Black Dragons, and Other Pianos*, Stanford University Press, Stanford (CA) 2002.

maginare musica piuttosto che a eseguirla. Di regola sono anche stanziali, legati cioè a una residenza, a una comunità. E sono connessi a doppio filo ai costruttori locali e ai rapidi progressi dei relativi manufatti.

Assieme a loro va segnalato almeno un altro personaggio che ha contribuito con opere (e giorni, mesi, anni) a creare pubblici e utilizzatori finali, ai quali offrire e vendere il nuovo prodotto. Il boemo Jan Ladislav Dussek inventa la figura del moderno concertista di pianoforte che passa nei maggiori centri d'Europa per esibire la propria bravura, reclutare allievi e vendere loro i nuovi strumenti; per rendere reale un mercato ancora soltanto potenziale.

Età dei pianeti del primo orbitale



Lecture

Richard Maunder, *Keyboard Instruments in Eighteenth-Century Vienna*, Clarendon Press, Oxford 1998.

Stewart Pollens, *The Early Pianoforte*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.

Daniel Heartz, *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720-1780*, W.W. Norton, New York 2003.

Robert Marshall (ed.), *18th-Century Keyboard Music*, Routledge, New York 2004.

Domenico Scarlatti

(1685-1757)

Cristofori. Scarlatti a Firenze. Disfida con Händel. Venezia, Londra (?), Parigi, Lisbona. Madrid. Sonata monotematica e bipartita. «30 Essercizi». Clementi, Wieck, Horowitz, Pogorelić.

Non ci sono più dubbi che sia Domenico Scarlatti il primo fra i grandi compositori a mettere le mani sulla tastiera di quello che sarebbe diventato il moderno pianoforte. Ormai lo storico attributo di «principe del clavicembalo» gli sta davvero stretto. Forse meglio sarebbe chiamarlo «creatore del linguaggio pianistico». Tutto inizia nell'estate del 1702. Domenico Scarlatti è a Firenze per accompagnare il celebre padre Alessandro in cerca di incarichi alla corte granducale. Vi si ferma solo quattro mesi: deve tornare nella natale Napoli entro dicembre per assolvere ai suoi doveri di organista della cappella reale. A diciassette anni è già famoso perché padroneggia perfettamente ogni tastiera, essendo stato allievo dell'ottimo organista e cembalista Bernardo Pasquini, a sua volta esponente di rilievo di quella scuola romana che, nel Seicento, era stata fondata da Gerolamo Frescobaldi e portata in tutta Europa da Johann Jakob Froberger giungendo fino a Johann Sebastian Bach.

Nei mesi fiorentini, Scarlatti ha sicuramente occasione di frequentare il laboratorio di Cristofori, che il principe Ferdinando de' Medici aveva reclutato a Venezia nel 1688 per farne il responsabile della costruzione e della manutenzione dei numerosi clavicembali di famiglia. Il dotto e curioso Ferdinando era rimasto colpito dagli esperimenti che Cristofori stava elaborando per realizzare l'antico sogno di costruire uno strumento a tastiera capace di graduare il suono da *piano* a *forte*. Si sa di Franciscus Bonafinis, che nel 1585 aveva pro-

posto un prototipo poligonale (spinettino) di minime dimensioni, perduto. In una lettera del 1598 il ferrarese Hippolito Crippa segnala l'esistenza di uno strumento col «piano e' forte» accoppiato a un sottostante organo (o cembalo a due tastiere?). I tentativi di rendere dinamico il suono del clavicembalo continuano a Roma nel secondo Seicento con Michele Todini, costruttore di uno strumento a quattro tastiere. Quanto conosca allora Cristofori di questi e altri sperimentatori non si sa. Di sicuro il suo tentativo è più ambizioso. Consiste nello sviluppo di un meccanismo che agisca con una sola tastiera.

La novità sta nel fatto che le corde non sono pizzicate da salterelli, come nel clavicembalo, ma percosse da martelletti. Ciascun tasto della tastiera spinge un martelletto con un sistema di leve e il volume del suono che si produce diventa proporzionale alla forza esercitata dalle dita sui tasti. Si ottiene così un passaggio continuo e nitido fra *piano* e *forte* impossibile sugli altri strumenti a tastiera dell'epoca, organo compreso. Inoltre, immediatamente dopo la percussione, grazie a un meccanismo detto «scappamento», il martelletto torna nella posizione di riposo anche se il tasto resta abbassato, lasciando le corde libere di vibrare. Così il suono si protrae fino a quando il dito rilascia il tasto, perché allora un tampone di feltro («smorzatore») si appoggia alle corde e ne interrompe la vibrazione. Ciò significa che non solo l'intensità della vibrazione può essere controllata, ma anche la sua durata. Per aumentare il limitato volume del suono diventa essenziale, per ogni tasto, l'impiego di due o tre corde all'unisono, con tensione e calibro superiori a quelle del clavicembalo. Serve una struttura lignea più robusta per reggere la maggiore trazione e mantenere il congegno di percussione indipendente dalla tavola armonica. A sua volta, la natura stessa dei martelletti determina la qualità del suono: il manico è in legno, ma Cristofori ricopre il percussore con strisce di pelle, mentre alcuni successori usano la cartapeccora, altri ancora (i moderni) il feltro.

Il meccanismo è realizzato attorno al 1697 e trasformato nel 1700 in uno strumento completo con quarantanove tasti e cinque ottave denominato «arpicimbalo che fa il piano, e il forte». Quanti Cristofori ne costruisca negli anni seguenti non si sa con precisione. La terminologia da lui usata non aiuta a distinguere fra strumenti a pizzico

e a martelli. E per tutta la vita egli tenta di produrre un unico e funzionale strumento che sia una combinazione dei due diversi modi di far vibrare le corde. Sappiamo però che uno dei primi tre esemplari a martelletti viene regalato nel 1707 dal principe Ferdinando de' Medici al cardinale Pietro Ottoboni, veneziano di nascita e diventato, a Roma, gran patrono dell'arte musicale, protettore (finanziatore) di Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi, Antonio Caldara e ovviamente di Scarlatti padre.

Il che ci riporta al figlio Domenico che, tornato a Napoli nel 1702, passato poi a Venezia e approdato nel 1709 (?) a Roma nel palazzo del cardinale Ottoboni, è protagonista di una famosa disfida con Georg Friedrich Händel, a sua volta arrivato a Roma dalla natia Germania, dopo un soggiorno a Venezia e a Firenze, su invito dello stesso principe Ferdinando che aveva reclutato Cristofori. Dal confronto diretto, Händel risulta vincitore all'organo, Scarlatti al cembalo. È dibattuto se Scarlatti si sia prodotto sul nuovo arpicembalo costruito da Cristofori, con il quale ha dimestichezza fin dai mesi fiorentini. Forse sì. La scrittura delle sue composizioni di allora dà in proposito indicazioni eloquenti. In quel periodo, comunque, Scarlatti non si limita al cembalo. Seguendo le orme e i suggerimenti del padre, scrive opere teatrali e lavori vocali, in base al principio che la musica si debba cantare, non solo suonare. Rimane a Roma come operista e nel 1715 diventa maestro di cappella a San Pietro. Nel settembre 1719 decide di partire. Passa da Venezia e forse da Londra (per dirigere un'opera sua), sosta a Parigi. Durante quei soggiorni nei maggiori centri musicali d'Europa, ha modo di conoscere i più diversi stili di composizione e di esecuzione al clavicembalo, oltre che di valutare le caratteristiche costruttive di uno strumento da sempre molto legato alle tradizioni locali e nazionali. Grande influenza ha la scuola francese, in particolare le prime collezioni (*ordres*) di François Couperin e di Jean-Philippe Rameau. Fra l'altro, proprio Couperin, autore del prezioso e diffuso trattato *L'Art de toucher le clavecin* (1716-17), segnala i limiti espressivi dello strumento già nella prefazione al primo volume dei suoi *Pièces de clavecin* (1713).

Il 29 novembre 1719, Scarlatti si stabilisce a Lisbona, con l'incarico di occuparsi della musica di corte e di chiesa. Tanto che durante il

decennio passato in Portogallo, scrive molte cantate sacre e profane di grandi e piccole dimensioni, oltre a prodursi come cantante. Il suo rapporto diretto con Maria Barbara di Braganza, figlia del re del Portogallo e prossima sposa di Ferdinando VI, futuro re di Spagna, diventa sempre più importante. Lei, ancora bambina, si diletta sulla tastiera, e lui resta suo maestro per almeno quarant'anni. Il rapporto s'interrompe brevemente nel 1727 perché Scarlatti torna a Roma e forse si reca in Germania, per riprendere prima a Siviglia (1729) poi a Madrid, dove nel 1733 la principessa destinata a diventare regina si trasferisce.

Si presume che gran parte delle oltre 550 sonate scritte da Scarlatti siano state immaginate proprio per l'affezionata e nobilissima allieva. Quali siano, non si sa. Sui manoscritti originali non ci sono dediche, annotazioni, date. L'impossibile cronologia non consente di collocare le sonate più facili ai tempi della fanciullezza dell'allieva. È probabile che le più difficili e sperimentali siano state scritte per diletto e uso personale del maestro. Le famose trenta sonate, pubblicate con il titolo di *Essercizi per gravicembalo* a Londra nel 1738, sono certamente assai anteriori a quella data e le raccolte manoscritte o a stampa realizzate negli anni successivi servono soltanto a fissare il limite temporale superiore. L'analisi stilistica, assieme a quella d'inchiestri e carte, aiuta a stabilire ampi archi temporali, di cinque, dieci anni, partendo dal 1717, anno in cui abbiamo notizia di sonate nel formato che Scarlatti avrebbe mantenuto nel resto della vita.

Quando era giunto a Lisbona, Scarlatti era stato messo alle dirette dipendenze di Dom António de Braganza, fratello del re e dunque zio di Maria Barbara. Quel nobiluomo, già ambasciatore a Firenze attorno al 1714, era un grande appassionato di musica, ammiratore e sostenitore di Cristofori, tanto che aveva acquistato e portato con sé alcuni fortepiani al rientro in patria, ancor prima dell'arrivo di Scarlatti. Il suo ruolo nel processo di diffusione dello strumento è certificato dal compositore pistoiese Lodovico Giustini che gli dedica le sue dodici *Sonate da cimbalo di piano, e forte detto volgarmente di martelletti* (Firenze, 1732), prima raccolta a stampa in assoluto riservata in modo esplicito al nuovo strumento. A sua volta Maria Barbara è quasi una collezionista di strumenti a tastiera, fortepiani compresi. Ci sono almeno cinque fortepiani fabbricati sul modello di Bartolomeo Cristofori nella reggia

madrilena e Scarlatti non può che averne fatto buon uso. Ne possiede uno anche il famoso castrato Carlo Broschi detto Farinelli che, ritiratosi dalle scene operistiche, dal 1737 è assunto alla corte di Madrid per alleviare col suo canto la depressione di Filippo v di Spagna.

Nel successivo quarto di secolo trascorso nell'apparentemente isolata reggia di Madrid, Scarlatti si mantiene aggiornato sulle evoluzioni tecniche. È probabile, ma non documentato, che durante un biennio di congedo dalla Spagna, nel 1728 si rechi in Germania, a Halle, per incontrare Silbermann, l'organaro amico di Bach e allora intento a perfezionare la meccanica di Cristofori in vista della commercializzazione da iniziare nel decennio successivo. Si sa di almeno un paio di visite di Scarlatti a Parigi, dove il clavicembalo con due tastiere e più registri sta vivendo il suo momento di maggior splendore grazie alla fantasia di Jean-Philippe Rameau combinata con l'artigianato importato dai fiamminghi Ruckers prima e con quello dei francesi Blanchet poi. Peraltro, l'immigrato belga Pascal-Joseph Taskin, colui che perfeziona quell'artigianato e ne assicura la continuità fino alla Rivoluzione, nella sua bottega parigina inventa anche un sistema di inserimento dei registri con le ginocchia, dunque liberando le mani. Sistema presto ripreso, come vedremo, dai costruttori di fortepiani e applicato agli smorzatori.

Non sappiamo quanto l'uso del fortepiano da parte di Scarlatti abbia influito sulla tecnica e lo stile delle sue sonate. Di sicuro il perfetto clavicembalo di allora funziona a meraviglia con le invenzioni dell'autore, del tutto nuove per quel tempo: arpeggi vertiginosi, picchiettare di tasti, incroci di braccia, accordi a piene mani, note multiple per dita agilissime. Il tutto animato da temerari balzi fra dissonanze e consonanze sostenuti, però, dal ferreo equilibrio formale della sonata scarlattiana, prevalentemente monotematica e bipartita. È anche vero che l'ancora rudimentale fortepiano fatica a rispondere a tanta innovazione. Soltanto il pianoforte moderno consente quell'ulteriore dimensione sonora che probabilmente Scarlatti soltanto intuisce e che pertanto non può trasferire sulla carta dello spartito: la dimensione del timbro. Le due tastiere e i vari registri del clavicembalo (ribadiamolo, perfetto) di metà Settecento dispongono solo di un numero limitato di suoni, che sono

secchi (digitali) per la loro origine da corde pizzicate, non morbidi (analogici) perché frutto delle carezze/percussioni del pianoforte moderno.

La visione di Scarlatti comunque non resta confinata a Madrid. La già citata edizione londinese a stampa di trenta sonate e tanti altri testi manoscritti arrivano subito nei maggiori centri d'Europa. Anche a Lipsia, dove non sfuggono all'attenzione di Johann Sebastian Bach, che ne fa tesoro in molte pagine del secondo volume del *Clavice mbalo ben temperato* (1739-42) e delle *Variazioni Goldberg* (1742), e influiscono non poco sulla poetica del figlio Carl Philipp Emanuel.

Con il migliorato fortepiano-pianoforte di fine Settecento, Muzio Clementi coglie le potenzialità timbriche e dinamiche delle sonate di Scarlatti, tanto da eseguirle di frequente e di curarne una bella antologia a stampa nel 1791. Non sono del tutto dimenticate nell'Ottocento, proposte da Franz Liszt, Anton Rubinštein, Ferruccio Busoni. La riscoperta definitiva avviene nel Novecento, con tanto di edizione completa (1906-10) presso Ricordi a cura di Alessandro Longo, cui si deve anche la prima catalogazione con lettera iniziale L. Catalogazione che è stata in seguito rivista da Ralph Kirkpatrick (K., 1953) e Giorgio Pestelli (P., con riordinamento per cronologia e carattere, 1967). Una nuova edizione completa, in undici volumi è uscita, sempre per Ricordi, nel 1978-2023 a cura di Emilia Fadini e Marco Moiraghi (con catalogazione F.).

La fortuna di Scarlatti dura tuttora. Il pianoforte di oggi ha una sola tastiera ma una varietà infinita di «piani» e di «forti» che danno colore alle melodie e respiro ai ritmi sottesi alla pagina scritta. Sono quei valori che i grandi interpreti del nostro tempo, sulla scia di un mago del tocco come Vladimir Horowitz, sanno trovare per dare realtà a una dimensione che per l'autore non poteva che essere virtuale. Con lui, Arturo Benedetti Michelangeli, Dinu Lipatti, Ivo Pogorelič, András Schiff, Michail Pletnëv.

Assai più modesta è l'eredità di Scarlatti in un'Italia del Settecento ormai concentrata sul canto d'opera, che in buona parte ispira la limitata produzione di Giovanni Benedetto Platti, Lodovico Giustini, Baldassarre Galuppi. Il veneziano Domenico Alberti forse incontra Scarlatti durante un suo soggiorno in Spagna, non ne acquisisce

la brillante tecnica ma passa alla storia per aver inventato un modo di accompagnare eleganti melodie con un fluido scorrere della mano sinistra, quel «basso albertino» che, nella stagione classica, conquista perfino Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert.

Anche la tecnologia costruttiva in Italia si perde. Scomparso Cristofori, la bottega è rilevata dall'allievo Giovanni Ferrini che mantiene alta la qualità ma non trova degni successori in un mercato asfittico, che non consente ai pur numerosi laboratori artigiani di diventare, nei secoli successivi, industrie competitive a livello nazionale, tanto meno internazionale. Va segnalata la curiosa variante con tavola armonica disposta in verticale sopra la tastiera e costruita attorno al 1739 dal prete inventore e cembalaro toscano Domenico del Mela. Ispirato dai principi di Cristofori, il suo strumento in un certo senso anticipa il concetto del pianoforte domestico, pure verticale, però meno ingombrante perché la tavola armonica è collocata alla base del mobile e accanto alla tastiera.

Le cose cambiano soltanto nel Novecento, con il buon nome della fabbrica Anelli, con sede a Cremona, patria della liuteria italiana di Amati e Stradivari. Spinto anche dal prestigio internazionale dei nuovi pianisti di scuola italiana, Cesare Augusto Tallone, il tecnico e accordatore di fiducia di Benedetti Michelangeli, nella sua dimensione artigiana costruisce eccellenti pianoforti da concerto. Con una logica da vero artigianato industriale, Paolo Fazioli nel 1978 fonda a Sacile (PN) la fabbrica che porta il suo nome. Punta sulla qualità della fabbricazione e dei materiali, in particolare del legno per la tavola armonica, selezionato in Val di Fiemme, dove si approvvigionava Stradivari per i suoi violini. Riesce a convincere artisti di fama e istituzioni prestigiose, tanto che in pochi anni scala la classifica delle vendite di pianoforti da concerto e di valore. E tanto che a Duemila avanzato, i pianoforti Fazioli stanno fra i più venduti in tutto il mondo nella fascia alta del mercato, in concorrenza diretta con i pochi storici superstiti costruttori americani e tedeschi, e con i nuovi e rampanti cinesi, sudcoreani, giapponesi.

Sempre in Italia, nel primo Duemila, fanno notizia i pianoforti con pedali di Luigi Borgato a Sossano (VI) e di Claudio Pinchi a Treviso (PG), a testimoniare l'amore italico per l'artigianato antico.

Lecture

Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, Princeton University Press, Princeton 1953 (trad. it. *Domenico Scarlatti*, ERI, Torino 1984).

Giorgio Pestelli, *Le sonate di Domenico Scarlatti*, Giappichelli, Torino 1967.

Malcolm Boyd, *Domenico Scarlatti, Master of Music*, Weidenfeld & Nicolson, London 1986.

Marco Moiraghi ed Enrico Baiano, *Le Sonate di Domenico Scarlatti. Contesto, testo e interpretazione*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2014.

Giovanni Paolo Di Stefano (a cura di), *Il pianoforte in Italia*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2021.

Johann Sebastian Bach

(1685-1750)

Agente commerciale. Silbermann. Collegium Musicum. Potsdam e Federico II. «Il clavicembalo ben temperato». «Variazioni Goldberg». «L'arte della fuga». Allievi putativi. Interpreti moderni.

Attorno al 1727, l'organaro sassone Johann Gottfried Silbermann chiede all'amico Johann Sebastian Bach di provare un suo nuovo strumento, versione perfezionata dell'«arpicimbalo che fa il piano, e il forte» ideato e costruito a Firenze da Bartolomeo Cristofori. Bach esprime riserve. Nasce l'opinione, tuttora diffusa, del suo rifiuto per il nuovo strumento. Mentre Bach sarà uno dei più efficaci promotori della sua fortuna. Il suo ruolo di agente commerciale ha breve durata soltanto perché inizia a fine vita, nel 1749. Nel ventennio intercorso, il miglioramento tecnologico è importante, per merito suo e del costruttore tedesco.

Silbermann si era affermato nella Germania centrale come eccellente costruttore di organi, alcuni dei quali sono tuttora in uso e mostrano una straordinaria maestria meccanica (oltre che timbrica). Del nuovo strumento aveva saputo leggendo nel 1725 la traduzione in lingua tedesca del dettagliato resoconto di una visita alla bottega di Cristofori fatta nel 1711 dal poliedrico marchese veronese Scipione Maffei e subito pubblicata sul suo *Giornale de' Letterati d'Italia* (e tradotta in tedesco da Johann Ulrich von König, poeta di corte a Dresda).

In quel tempo, Cristofori è impegnato nel miglioramento della sua complessa invenzione nella propria bottega, fondata dopo essersi svincolato dalla dipendenza medicea. È ancora una fase d'incubazione, tanto che i primi arpicimbali prodotti da Cristofori sono com-

mercializzati su discreta scala solo attorno al 1720. Uno di questi, datato appunto 1720 ma variamente manomesso in seguito, è conservato al Metropolitan Museum di New York. Un altro, integro e in ottime condizioni, del 1722, si può ammirare al Museo degli strumenti musicali di Roma. Quest'ultimo apparteneva al musico veneziano Benedetto Marcello, a dimostrazione dell'immediato interesse suscitato dal nuovo strumento. Uno precedente, quello di proprietà del cardinale Ottoboni, come abbiamo raccontato servi (forse) nel 1709 alla disfida romana fra Scarlatti e Händel.

Silbermann studia a fondo lo strumento di Cristofori che trova nella residenza nobiliare di Crostau in Slesia-Sassonia, vicino alla sua bottega di organaro a Freiberg. Vi era stato portato nel 1726 dal conte cadetto Christian Heinrich von Watzdorf, reduce da un triennio (1724-26) di soggiorno a Firenze con ben documentate frequentazioni musicali. Forte della sua esperienza anche come costruttore di clavicembali, Silbermann s'impadronisce dell'idea di Cristofori e inizia a innovare e costruire prototipi.

È il primo a usare il termine «PianoFort» (o «PianoForte») attorno al 1730, quando presenta i suoi manufatti a Lipsia e Dresda. Curiosamente il nome diviene «pianoforte» nella Germania del Nord e, solo più tardi, è chiamato «fortepiano» in quella del Sud, da lì in Austria. Questi (e altri) nomi «tedeschi» si diffondono molto lentamente nel resto d'Europa, di più in Inghilterra, meno in Francia e molto meno ancora in Italia, dove si continua a utilizzare il termine «cembalo» fin quasi alla fine del Settecento. Tanto che, nell'ancora italofona tradizione musicale viennese, sia Mozart che Beethoven continuano a scrivere «cembalo» sui loro spartiti per il nuovo pianoforte (fortepiano): credono sia il corretto nome «italiano», non sapendo del ritardo terminologico e culturale del paese d'origine.*

Silbermann inizia la produzione e la relativa vendita negli anni trenta e trova nell'ancora principe ma prossimo re di Prussia Federico II un grande estimatore e acquirente. Da tempo, forse fin dal 1717, si rivolge all'amico Bach come consulente e collaudatore. Che ha su-

* Eva Badura-Skoda, *The Eighteenth-Century Pianoforte Grand and Its Patrons*, Indiana University Press, Bloomington (IN) 2017.

bito molte riserve sui prototipi di quel primo «PianoFort». Trova l'effetto espressivo poco evidente, il suono debole nel registro acuto, eccessiva la forza necessaria per muovere i tasti. Il costruttore accetta le critiche, migliora la meccanica, riduce il rumore. Introduce anche un meccanismo per sollevare tutti gli smorzatori.

Quel congegno, opportunamente modificato (azionato con il piede e non più con la mano) sarebbe presto diventato il moderno pedale, quello che Anton Rubinštejn, in pieno Ottocento, avrebbe definito l'«anima del pianoforte». Quello che consente a tutte le corde (non soltanto quelle del singolo tasto) di vibrare per simpatia e creare una suggestiva nube di risonanze. Come succede nel Pantalon (chiamato anche Pantaleon), strumento allora in voga nella Germania settentrionale, specie di maxi-salterio inventato attorno al 1700 da Pantaleon Hebenstreit e suonabile prima soltanto con veri martelli tenuti direttamente in mano, poi azionati anche dalle dieci dita su tastiera aggiunta, comunque senza smorzatori. Difficile da maneggiare, il Pantalon scompare a fine Settecento ma la sua nube sonora rimane nella memoria dei futuri romantici, compreso il giovane Beethoven quando scrive il celeberrimo «Adagio sostenuto» iniziale della sonata *Al chiaro di luna*. Nei nuovi Silbermann c'è anche il modo di inserire elementi d'avorio per rendere il suono simile a quello di un normale cembalo a pizzico. Manca invece l'opzione (presente in Cristofori) di spostare lievemente la tastiera e relativi martelletti in modo da percuotere soltanto una delle due/tre corde di ciascuna nota, e dunque ridurre il volume del suono, rendendolo più delicato.

Ci vuole un quinquennio di sviluppo, ma Silbermann, negli ultimi mesi del 1732, convince Bach a prendere in consegna un esemplare perfezionato. È fondata l'ipotesi che lui utilizzi proprio quello strumento per i concerti del gruppo strumentale Collegium Musicum che dirige nella centrale birreria Zimmermann di Lipsia, quando si sono ormai diluite le sue incombenze di direttore musicale della comunità religiosa cittadina. Non a caso, iniziando la nuova stagione nel maggio 1733, informa il pubblico che avrebbe presentato uno strumento nuovo, dalle sonorità inaudite. Per il quale trascrive un buon numero di suoi precedenti concerti per violino, flauto o

oboe e orchestra, di fatto inventando il moderno concerto per tastiera (pianoforte) e orchestra.*

Ciò getta nuova luce sulla produzione successiva di Bach, compreso il secondo volume del *Clavicembalo ben temperato*. Ma anche sul primo volume, di una ventina di anni precedente; anzi sulla sua intera produzione per tastiera da almeno il 1713 in poi, cioè gli anni di Weimar e Köthen. È da sempre noto l'interesse di Bach per le sperimentazioni sui derivati del clavicembalo, spinto dal sogno di ottenere con la tastiera quell'espressività dinamica consentita solo alla voce umana, agli strumenti ad arco, a qualche strumento a fiato. Bach conosce e stima già allora il Pantalon e il suo inventore Hebentstret, maestro di cappella per un paio di anni (1707-09) nella sua città natale, Eisenach. La disponibilità di edizioni e manoscritti di concerti di Albinoni, Vivaldi, Marcello inducono Bach a trasformare nel suono secco del clavicembalo quello dolce degli archi italiani (1713-1717), con trascrizioni che sono reinvenzioni. Attorno al 1717 collauda il «cembalo d'amore» di Silbermann, altro tentativo poco fortunato di addolcire il timbro delle corde pizzicate. Nel 1719, appena sa che il cugino Johann Nicolaus Bach costruisce dei Lautenwerck (che sono una variante dell'espressivo clavicordo, dal timbro simile al liuto), ne compra un esemplare.

Quanto il richiamo del canto e dell'espressione influisca sulla scrittura bachiana di quegli anni si può riconoscere facilmente (col senno di poi) soprattutto nei movimenti lenti, nelle sarabande e nei preludi alle fughe. Qui il fluire lento di una melodia espressiva e (per necessità fonica) assai ornamentata, ha fisiologicamente bisogno di un accompagnamento con timbro più attenuato, anzi disomogeneo. In questi casi la doppia tastiera di un grande clavicembalo è una buona soluzione. Impossibile invece trovare timbri diversi quando, come nei due volumi del *Clavicembalo ben temperato*, le fughe richiedono tre, quattro, cinque voci distinte; in teoria servono altrettante mani e altrettante tastiere. Ma anche alcuni preludi suggeriscono *crescendo* o *diminuendo* progressivi di volu-

* Eva Badura-Skoda, «Did J.S. Bach Compose "Pianoforte Concertos"?», in *Bach*, 2000, vol. 31, n. 1, JSTOR, www.jstor.org/stable/41640462.

me (e dunque di espressione) che la dinamica a terrazze del cembalo non consente.

Con l'avvento del PianoFort di Silbermann le cose nella musica di Bach davvero sembrano cambiare. Si percepisce già nella coppia *Concerto nello stile italiano* e *Ouverture nello stile francese* che forma la seconda parte del *Klavierübung* (1735). Ancor più si nota nel secondo libro del *Clavicembalo ben temperato* (1738-44). La scrittura appare più densa, l'architettura più ampia, la tecnica esecutiva più articolata. Arduo tentare una qualsiasi attribuzione analitica a una tecnologia (pizzico) piuttosto che a un'altra (percussione). Forse hanno ragione gli studi più recenti* che segnalano come nel Settecento fossero ben più diffusi, rispetto all'opinione corrente, gli strumenti a due tastiere combinate e sovrapposte: una (o due) di cembalo, una di pianoforte; in un unico mobile. Le stesse corde sono pizzicate dall'alto con i salterelli della tastiera cembalistica e percosse dal basso dai martelletti della sottostante tastiera pianistica.

La confusione terminologica, allora come oggi, non aiuta a capire. Ma si sa che non mancano, nella Germania settentrionale, i costruttori di tali oggetti. Silbermann compreso. Tra questi c'è anche il suo rivale e già allievo Zacharias Hildebrandt, attivo in Turingia e Sassonia, ammirato da Bach al punto di avergli affidato nel 1740 la costruzione di un secondo Lautenwerck, in aggiunta a quello comprato nel 1719.

A entrambi questi costruttori potrebbe essere attribuito lo strumento per il quale Bach compone le *Variazioni Goldberg* (1742), il suo lavoro per tastiera più articolato e complesso: un tema con trenta variazioni distribuite su un'architettura rigorosa e fantasiosa a un tempo, un polittico di arte polifonica (otto canoni e una fuga), danzante (sarabande, minuetti), pomposa, intima, popolaresca. Insomma, un repertorio completo di tecnica per tastiera. Adatto appunto a uno strumento polivalente. La specifica destinazione di Bach «per clavicembalo a due tastiere» corrisponde perfettamente alle denominazioni in uso in quel tempo e assolve bene alle esigenze di espressioni e sfide di meccanica che il testo scritto prevede.

* Badura-Skoda, *The Eighteenth-Century Pianoforte Grand and Its Patrons*, cit.

Le scoperte della filologia moderna si congiungono con la narrazione antica che afferma che il 12 maggio 1747, nel castello reale di Potsdam, vicino a Berlino, Bach suona più volte su pianoforti Silbermann, improvvisando il *Ricercare* a tre voci e altre musiche subito confluite nell'immediatamente successiva *Offerta Musicale*.^{*} In altrettante sale del castello risultano collocati ben sette di quei pianoforti. Forse sono addirittura quindici quelli comprati e portati nel castello, dal re di Prussia Federico II, il quale, ancora principe ereditario, aveva studiato a Dresda e, da buon intenditore di musica (suonava bene il flauto), vi aveva conosciuto e ammirato i pianoforti Silbermann. Come tastierista accompagnatore per sé stesso e per il flautista Johann Joachim Quantz, il re aveva assunto il quinto figlio di Bach, Carl Philipp Emanuel, promotore di quello storico evento.

Ulteriore conferma del gradimento di Bach per il nuovo strumento viene da una ricevuta da lui firmata l'8 maggio 1749 per la commissione di 115 talleri ottenuta grazie alla vendita al nobile polacco conte Branicki di un pianoforte di fabbricante non specificato (Silbermann o Hildebrandt), del quale era diventato, evidentemente, agente di commercio.^{**}

In anticipo sui suoi tempi in Germania e in Europa tutta, risulta quindi che Bach, fin dagli anni venti del Settecento, abbia progressivamente abbandonato il clavicembalo classico. Come aveva prima fatto con l'organo, grazie al quale aveva conquistato la sua fama universale. In gioventù (1705-15) aveva riassunto l'intera letteratura organistica dei secoli precedenti, italiana, francese, olandese, tedesca settentrionale e meridionale. Sono di allora i più famosi Preludi e fuga per organo, assieme alla collana di preludi corali *Orgelbüchlein* e ai tanti altri lavori per i servizi chiesastici, all'inizio sparsi e poi riuniti e integrati negli anni trenta e quaranta. Nell'ultimo ventennio di vita, Bach di fatto abbandona la composizione di lavori originali per organo. Fanno eccezione le *Variazioni canoniche* del 1747, che sono tuttavia da considerare

* James R. Gaines, *Evening in the Palace of Reason*, Harper, New York 2005.

** Hans-Joachim Schulze, *Bach Dokumente Band III.33 Addendum*, Bach-Archiv, Leipzig 1984.

un esercizio di scienza combinatoria. Si limita a prodursi come esecutore e come collaudatore degli strumenti dell'amico Silbermann. E si noti che il giovane Bach, fra 1705 e 1717 di fatto esaurisce le possibilità dell'organo meccanico. Nel secolo successivo, nessuno dei grandi classici (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert) dedicherà spazio importante all'organo. E saranno le dinamiche sonore e i registri espressivi (con nuova trasmissione pneumatica e non più solo meccanica) introdotti dall'organaro francese Cavaillé-Coll ad aprire una nuova stagione artistica al glorioso strumento, diventato romantico con César Franck e Franz Liszt. Non è diversa, dopo Bach, la sorte della musica per clavicembalo. Resiste un po' di più nella Francia prerivoluzionaria, nell'Italia operistica, in Spagna. A fine Settecento di fatto scompare, per tornare timida e marginale nel Novecento.

Col senno di poi, si può allora affermare che Bach abbia scritto fin dall'inizio per una tastiera assoluta, dal suono virtuale, indipendente dal timbro percepito allora (come ora). È una scrittura di sicuro adattabile al presente cembalistico ma incredibilmente padrona, anzi generatrice delle infinite varianti tecniche e acustiche che riserverà il futuro, da quelle del fortepiano di fine Settecento a quelle del pianoforte a gran coda dei nostri giorni. Sappiamo che è stata la scrittura di Bach a influenzare in modo essenziale gli stessi sviluppi tecnici del nuovo strumento inventato da Cristofori. Come sappiamo che tutti i tastieristi dilettanti e professionisti a lui successivi si sono formati sui suoi testi, che sono rimasti immutabili hardware e ancora vivono nel repertorio dei maggiori pianisti di ogni tempo. Perfino l'estrema e incompiuta *Arte della fuga*, priva di specifica destinazione strumentale, trova una sua naturale traduzione sonora nei pianoforti di Glenn Gould, Charles Rosen, Angela Hewitt, Pierre-Laurent Aimard, Filippo Gorini, Daniil Trifonov e molti altri ancora.

Lecture

Christoph Wolff *et al.*, *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, W.W. Norton, New York 1999.

John Butt (ed.), *The Cambridge Companion to Bach*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

Malcolm Boyd, *Bach*, Oxford University Press, Oxford 2000.

Malcolm Boyd, *J.S. Bach*, Oxford University Press, Oxford 2003.

David Schulenberg, *The Keyboard Music of J.S. Bach*, Routledge, New York 2006.

Martin Geck, *Johann Sebastian Bach: Life and Work*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston (MA) 2007.

Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, W.W. Norton, New York 2013² (trad. it. *Johann Sebastian Bach. La scienza della musica*, Bompiani, Milano 2003).

Christoph Wolff, *Bach's Musical Universe*, W.W. Norton, New York 2020 (trad. it. *L'universo musicale di Bach*, il Saggiatore, Milano 2023).

Carl Philipp Emanuel Bach

(1714-1788)

Concerto doppio. Tastierista del re di Prussia. L'arte di suonare sulla tastiera. Maestro di cappella ad Amburgo. Illuminismo e Diderot. Fantasia e ricerca degli affetti. Clavicordo.

Il Concerto doppio per fortepiano, clavicembalo e orchestra di Carl Philipp Emanuel Bach (CPEB, per brevità) formalizza uno storico passaggio di consegne fra due strumenti che hanno soltanto la tastiera in comune. Mette a confronto diretto il glorioso clavicembalo con il giovane fortepiano, accosta le diverse sonorità, in dialogo fra loro e assieme ai fiati e gli archi dell'orchestra, secondo i modelli formali del consolidato concerto classico. Non è un confronto facile perché le sonorità brillanti e cristalline del clavicembalo spiccano quando suona l'intera orchestra, mentre quelle più ovattate e meno robuste del fortepiano s'impongono quando il tessuto si dirada e concede spazi all'espressività, permessa solo dalla continuità dinamica fra *piano* e *forte*.

Quel Concerto doppio, che ha data 1788, quella della scomparsa dell'autore, forse è perfino in ritardo rispetto al proprio tempo. Infatti, da almeno un ventennio il fortepiano sta sostituendo il clavicembalo nei gusti del pubblico e nel favore dei compositori. Come dimostrano i precedenti concerti di Dussek e soprattutto di Mozart. Come peraltro scrive CPEB, oltre trent'anni prima, pubblicando nel 1753 un trattato destinato ad avere enorme influenza sul mondo musicale: *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (Saggio sulla vera arte di suonare sulla tastiera).^{*} Non è ambiguo quando scrive: «All'infuori dei tanti strumenti a tastiera [*Tastiere*, nell'originale]

^{*} Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, Band 1, Berlin 1753 (trad. it. *Saggio di metodo per la tastiera*, voll. 1-2, Curci, Milano 2011).

disponibili, poco noti per difetti di costruzione o per scarsa diffusione, due modelli hanno ottenuto il maggior successo: il clavicembalo a coda [Flügel] e il clavicordo. Il primo funziona bene assieme a un folto complesso strumentale, il secondo meglio quando suona da solo. I più recenti pianoforti [Piano Forte], quando sono durevoli e ben lavorati, hanno molti vantaggi, però il tocco deve essere studiato molto bene, il che non è privo di difficoltà. Suonano bene da soli e assieme a complessi non molto numerosi». Si noti quanto sono ancora polivalenti i termini usati. E quanto siano avvertiti i temi della fragilità («durevoli») e della qualità («ben lavorati») dei nuovi strumenti.

Sempre quel Concerto doppio chiude, almeno sulla carta, cioè in partitura, le ambiguità che per tutto il Settecento non permettono di capire a che tipo di strumento sia destinata l'abbondante musica per tastiera di quel tempo. Diventa la prima certificazione di una distinzione fra i repertori dei due strumenti che ormai sappiamo bene essere mai esistita fino ad allora, anche se per (quasi) tutto il Novecento la musicologia ufficiale così ha creduto e fatto credere. Chiude anche le infinite sperimentazioni dei costruttori settecenteschi che hanno cercato d'infilare in un solo mobile la tecnica della corda pizzicata (cembalo) con quella della corda percossa (pianoforte). Peraltro, non era facile, per un signore del tempo, rottamare nel salone del proprio palazzo l'elegante mobile di un collaudato clavicembalo e sostituirlo con un ingombrante, rumoroso e poco sonoro fortepiano/pianoforte. Infatti, ancora fino al primo Ottocento molta musica per corde accarezzate (percosse) era affidata alle corde pizzicate dello strumento antico. Mentre, come vedremo, il pianoforte si afferma subito in una fascia di mercato diversa e tutta nuova: la borghesia affluente nata dopo la Rivoluzione francese, anzi, dopo il Congresso di Vienna.

Forse non è un caso che questo Concerto doppio concluda la lunga serie di concerti per tastiera solista e orchestra scritta da Carl Philipp Emanuel Bach, figlio quinto (per nascita) e secondo (per sopravvivenza) di Johann Sebastian. Sappiamo della familiarità di padre e figlio con i PianoFort di Silbermann e dello storico incontro del 1747 a Potsdam, nella reggia di Federico II. Qui CPEB era il tastierista accompagnatore non solo del re flautista ma anche del grande virtuoso Johann Joachim Quantz.

Lasciati gli incarichi alla corte reale prussiana, nel 1768 CPEB diventa maestro di cappella ad Amburgo, ammirato a livello continentale per l'ampiezza della sua cultura, acquisita alla cosmopolita corte di Federico II, e per la cerchia intellettuale che è capace di animare nella nuova e ricca città. Il suo prestigio è tale che, a fine marzo del 1774, passando da Amburgo di ritorno dalla visita a Caterina II di Russia, Denis Diderot si autoinvita con una lettera, chiede alcune sonate per proprio diletto, si ferma un paio di giorni da lui e in seguito mantiene una fitta corrispondenza. Diderot, infatti, non era un semplice *amateur*, ma aveva studiato musica con Jean-Philippe Rameau, progettato un organo, scritto le voci musicali per la sua *Encyclopédie*, con particolare enfasi su estetica e organologia. Aveva pure manifestato a Johann Christian Bach (fratello minore di CPEB), incontrato a Parigi e allora (1771) attivissimo a Londra, l'intenzione di importare un «pianoforte inglese».

Per mezzo secolo e oltre CPEB è un riferimento per chi, in Germania come nel resto d'Europa, s'interessa alla musica in generale e a quella per tastiera in particolare. Ciò per la vasta rete di allievi, editori, costruttori sparsi nel continente di cui fa parte. Fra i numerosi musicisti che gli rendono visita e prendono lezioni, nel 1782 troviamo anche il ventitreenne Jan Ladislav Dussek, già allora pioniere del nuovo pianismo, reduce dalle sue avventure militari nelle Fiandre e concertistiche in Olanda, prima di trasferirsi a San Pietroburgo, Parigi, Londra e infine Parigi.

Fin da metà Settecento, infatti, fiorisce ovunque una musica pensata per un fortepiano che lentamente sta subentrando al clavicembalo. A Johann Gottfried Eckard, tedesco di Augsburg, formatosi sul *Versuch* di CPEB e trasferitosi a Parigi nel 1758 al seguito di una spedizione conoscitiva del costruttore Johann Andreas Stein, si attribuisce una diffusa edizione a stampa con esplicita doppia destinazione: *Deux Sonates pour le clavecin ou le piano forte* (op. 2, 1764). I due grandi del clavicembalo francese sono ormai fuori gioco: Couperin scompare nel 1733 e Rameau smette di scrivere per tastiera nel 1747, dedicandosi al teatro e alla teoria musicale. Ma l'inerzia permane. Infatti, non ha successo il progetto del cembalo a martelli (*clavecin a maillets*) presentato nel 1715 dal francese Jean Marius all'Académie

Royale des Sciences.* Ancora incardinata sull'Ancien Régime, la capitale francese tarda ad accogliere la novità e per buona parte del secolo rimane fedele al clavicembalo. Più ricettiva è Londra, dove nel 1764, Johann Christian Bach suona per la prima volta in pubblico su un piccolo fortepiano di fabbricazione inglese.

In Italia, il paese d'origine, trovano naturale destinazione sulla nuova tastiera le formule di accompagnamento alla mano sinistra («basso albertino») del già citato nobile veneziano Domenico Alberti e anche le melodiose sonate dell'operista Baldassarre Galuppi (veneto di Burano). Hanno modo di scrivere per fortepiano (o clavicembalo) due grandi operisti di scuola napoletana, il campano Domenico Cimarosa (ben ottantotto sonate e un popolare concerto) e il pugliese Giovanni Paisiello (otto concerti). Pure allievo del Conservatorio di Napoli e operista giramondo in Boemia, Germania e Russia, il fiorentino Giovanni Marco Rutini va ricordato perché pubblica ben ottantuno sonate (1748- 86) il cui stile è ammirato dal giovane Mozart in viaggio per l'Italia.

Nel declino della tradizione strumentale italiana, un paese sempre più orientato al teatro, si perde presto anche la tecnologia costruttiva sviluppata da Cristofori a Firenze. Che invece trova, come sappiamo, terreno fertile in Germania, soprattutto per merito del più volte citato Gottfried Silbermann e di suo fratello maggiore Andreas. Nelle distinte botteghe di famiglia, fondate prima da Andreas a Strasburgo (Alsazia) e poi da Gottfried a Freiberg (Sassonia), si fabbricano i migliori strumenti e, come vedremo, si formano i costruttori inglesi e francesi che dominano i mercati europei dei successivi decenni.

Non a caso, dopo il padre Johann Sebastian, il primo grande autore a cogliere le potenzialità del nuovo strumento è appunto il tedesco CPEB. Certamente coglie quelle commerciali: al pari di Leopold Mozart a Salisburgo, CPEB ad Amburgo è agente con commissione nella vendita ai propri allievi di strumenti fabbricati da

* Giovanni Paolo Di Stefano, «The clavecins à maillets of Marius and Veltman: New observations on some of the first pianos in France», in *Early Music*, 2011, vol. 39, n. 1, pp. 35-56.

Christian Ernst Friederici, che ha base a Gera, non lontano da Lipsia, ed è naturale concorrente di Silbermann. Soprattutto, CPEB coglie le opportunità artistiche. Grazie alla necessaria familiarità con il nuovo strumento, adotta una scrittura che sempre più si appoggia sulle nuove risorse espressive dei tasti col *piano* e col *forte*. Quasi di sicuro conosce gli *Essercizi* (1738) di Scarlatti, noti anche al padre. Nei suoi numerosi lavori per tastiera (concerti, sonate, fantasie), scritti dai primi anni di Potsdam fino a quelli estremi di Amburgo, CPEB evita con cura i compiacimenti ornamentali e le polifonie proprie delle precedenti letterature per clavicembalo francese e tedesca. Piega l'architettura dei singoli lavori alle conclamate ragioni dell'affetto. Mantiene di regola il nome corrente di «sonata», ma abbandona la struttura rigida, «bipartita», dei singoli movimenti e inserisce episodi liberi, quasi improvvisati, accostati per istinto e non per calcolo. Sceglie sempre più spesso il nome di «fantasia». Cerca melodie sinuose e morbide, chiede espressioni e dolcezza, stile declamato e cantato. Approfitta delle pause retoriche fra un momento di intimità e uno di escandescenza, come succede nella sequenza recitativo e aria del teatro d'opera. Al punto che non gli mancano, dai contemporanei, le critiche di smancerie. Mentre in seguito gli viene riconosciuto, giustamente, il merito di precursore del romanticismo.

In realtà, CPEB sempre predilige un altro strumento a tastiera, dalla storia forse ancor più lunga del clavicembalo. È il clavicordo, le cui origini affondano nell'alto Medioevo.* Ha un meccanismo di funzionamento semplice ed efficace. Le sue corde tese su una tavola armonica non sono pizzicate (come nel clavicembalo) o percosse (come nel fortepiano), ma sfiorate da una punta metallica detta tangente e posta direttamente all'estremità opposta del tasto. La tangente, che resta appoggiata alla corda fintanto che dura la pressione del dito, ha la doppia funzione di fissare la durata del contatto e la lunghezza del segmento vibrante, dunque l'intonazione di ciascuna nota. Inoltre, dosando in modo opportuno la pressione del dito

* Igor Kipnis, *The Harpsichord and Clavichord: An Encyclopedia*, Routledge, New York 2007.

sul tasto, è possibile graduare la frizione della tangente sulla corda, regolare l'intensità del suono e introdurre uno speciale vibrato, accentuando così i valori espressivi. Non a caso, nel passo tratto dal famoso *Versuch* sopra citato, il testo continua così: «Tuttavia continuo a credere che, a parte il suono più esile, un buon clavicordo abbia le stesse qualità del fortepiano, e gli sia superiore nel vibrato [*Bebung*] e nel portamento del suono [*Anschlage*] che consente di mantenere la pressione sulla corda anche dopo aver percosso il tasto (...). È pertanto sul clavicordo che si può meglio giudicare chi suona uno strumento a tastiera».

Nel 1781, per fare cassa, CPEB vende a un certo Dieter E. Grothus il suo prezioso clavicordo. Gli era stato regalato dal padre nel 1738, quando lasciò casa per trasferirsi al servizio del prossimo (1740) re di Prussia Federico II. Era uno dei modelli di punta del solito Silbermann, più grande e sonoro di tutti gli altri. CPEB se lo era portato dietro a Berlino, nelle altre città visitate e infine ad Amburgo. Il distacco è amaro, tanto da ispirargli il malinconico rondò *Abschied vom Silbermannschen Claviers*. (Addio alla tastiera di Silbermann: si noti il termine «Klavier», non «Clavichord»). È anche nostalgia di gioventù: CPEB si era formato su un clavicordo, che il padre-maestro giudicava perfetto per educare i giovani allievi.

L'intuizione del compositore fissa, dunque, le specifiche di uno strumento ancora ideale: un clavicordo capace di sonorità robuste e che non perda le native dolcezze espressive. È l'ideale che percorre l'intera storia della musica per pianoforte e che appunto in CPEB trova uno snodo decisivo. Evidente è lo spirito che trasmette a Haydn, Mozart, Beethoven attraverso una vastissima produzione resa disponibile da una diffusa editoria. Fino alla prima metà dell'Ottocento, la fama di CPEB supera quella del padre e non si perde neppure in seguito.

Il cammino della tecnologia per arrivare al pianoforte moderno sarà ancora molto lungo, sarà necessario almeno un altro secolo. Ma non sorprende che eccellenti pianisti del nostro tempo, in primo luogo il classico Michail Pletnëv e il jazzista Keith Jarrett, ci offrano oggi interpretazioni scintillanti e delicate di pagine sue in apparenza scolorite. Però, nel Settecento, è CPEB l'ultimo fra i grandi (e medi, e perfino piccoli) autori a riservare al pudico clavicordo le emozioni del

cuore. Così come farà, negli anni cinquanta del Novecento, il neo-clavicembalista Ralph Kirkpatrick registrando sul clavicordo l'intero *Clavicembalo ben temperato* del padre Johann Sebastian.

Lecture

Mary Oleskiewicz (ed.), *J.S. Bach and His Sons*, University of Illinois Press, Champaign (IL) 2017.

David Schulenberg, *The Music of Carl Philipp Emanuel Bach*, University Press of Rochester, Rochester (NY) 2017.

Muzio Clementi

(1752-1832)

Autodidatta in Inghilterra. Compositore e pianista a Londra. Meccanica inglese. Broadwood, Backers. Costruttore, editore, promotore. Sfida con Mozart. Beethoven.

Autore, interprete, insegnante, costruttore, promotore, venditore: Muzio Clementi si merita davvero il titolo di padre del pianoforte come sta scritto sulla sua tomba, nella londinese abbazia di Westminster. Ha vita avventurosa e variata, coronata da successi e riconoscimenti, in parte inasprita (diviene mitica la sua taccagneria) dalla povera infanzia. Figlio di un artigiano argentiere romano, dimostra subito gran talento musicale, tanto da diventare organista titolare della chiesa parrocchiale di San Damaso a soli tredici anni. Si forma con maestri poco noti, ma studia autori importanti che a Roma sono ben conosciuti: Bernardo Pasquini, Francesco Durante, forse i contemporanei Baldassarre Galuppi, Johann Adolph Hasse, Alessandro Marcello. Probabilmente studia anche le musiche di Domenico Scarlatti e Domenico Alberti. Nel 1766 è reclutato dal gentiluomo inglese Peter Beckford che, in cambio di qualche intrattenimento musicale nella propria tenuta nella campagna del Dorset, gli consente di vivere discretamente e di studiare a volontà, non solo musica, ma anche matematica, lingue (latino e francese, ovviamente inglese, mentre già conosce il tedesco oltre al nativo italiano). Si esercita perfino in equitazione, forse non abbastanza: morirà per una caduta da cavallo, ormai ottantenne.

Per sette anni Clementi si applica sulla tastiera con perseveranza, rigore e sistematicità inaspettate in un adolescente. Senza avere maestri diretti, è dunque autodidatta puro. Si esercita su lavori degli importanti autori del tempo. Fra questi, troviamo testi di Arcangelo

Corelli, Georg Friedrich Händel e Pietro Domenico Paradisi, Johann Sebastian e Carl Philipp Emanuel Bach. I primi biografi citano anche Alessandro Scarlatti, probabilmente confuso con il figlio Domenico, le cui prime sonate a stampa (*Essercizi per gravicembalo*) erano state pubblicate proprio a Londra nel 1738 con successo immediato anche in continente. Lo conferma l'analisi stilistica dei primi (e anche successivi) lavori pubblicati di Clementi, zeppi come sono di riferimenti allo stile di Scarlatti junior.

Le sue Sonate op. 1, stampate nel 1771 a Londra e dedicate al patrono Beckford, portano già nel titolo l'indicazione *for the Harpsichord or Piano Forte* e contengono le prescrizioni dinamiche di *piano* e *forte*. Segnalano cioè che Clementi già allora ha familiarità con la tastiera a martelli e non solo con quella a salterelli. Non si esercita su un esemplare a coda, ma probabilmente su uno da tavolo, uno degli square piano costruiti nella bottega Zumpe-Broadwood allora di grande moda e diffusione. A suo modo, non è un caso se, nella seconda serie di Sei sonate op. 2 (pubblicate nel 1779 ma composte ben prima), i termini siano invertiti: *for the Piano Forte or Harpsichord with an Accompaniment for a German Flute or Violin*.

Terminati gli impegni con Beckford, attorno al 1775 Clementi si trasferisce a Londra, che allora è la vera capitale della musica strumentale europea.* Johann Christian Bach, il figlio più giovane di Johann Sebastian, è il personaggio più alla moda, sia come solista sia come direttore d'orchestra. Lo aveva chiamato la regina consorte Charlotte, tedesca per nascita e a sua volta allieva di Carl Philipp Emanuel Bach nella sua precedente vita fra diversi castelli prussiani. Londra è anche sede delle migliori fabbriche di strumenti a tastiera del tempo, cresciute grazie a singolari incroci di esperienze, legami familiari, capacità tecniche e commerciali.**

Si sa che alcuni nobili londinesi avevano già strumenti a corda percossa importati dall'Italia. Fra loro troviamo Willoughby Bertie

* Susan Wollenberg e Simon McVeigh (eds.), *Concert Life in Eighteenth-Century Britain*, Ashgate, Farnham 2004.

** Margaret Debenham, Michael Cole, «Pioneer Piano Makers in London, 1737-74: Newly Discovered Documentary Sources», in *Royal Musical Association Research Chronicle*, 2013, vol. 44.

(latifondista e politico) dal 1727 e Charles Jennens (ricco e librettista del *Messia* di Händel) dal 1732. Un tale Samuel Crisp, negli anni trenta, aveva comprato a Roma una (cattiva) copia artigianale degli arpicembali di Cristofori fabbricata da un certo Louis Wood e l'aveva rivenduta a buon prezzo al cancelliere dello scacchiere Robert Fulke Greville. La forza necessaria per muovere i tasti era tale da rendere quasi impossibile una vera esecuzione musicale. Non migliora la qualità nelle ulteriori copie che, nel 1748, ne fa Roger Plenius, immigrato dalla Germania via Amsterdam e con bottega a Londra, attivo dal 1736 fino a quando, nel 1756, finisce in galera per bancarotta e debiti. Ha più fortuna l'immigrato alsaziano Abraham Kirkman, che nel 1739 subentra al suo defunto datore di lavoro, il cembalaro Hermann Tabel, forse tedesco, pure lui proveniente da Amsterdam e attivo a Londra fra il 1714 e il 1739.

A Londra, Plenius e Tabel precedono negli anni cinquanta la forte comunità di artigiani tedeschi in fuga dalle devastanti guerre di Slesia e dei Sette anni fomentate dal re flautista Federico II di Prussia.* Formato alla scuola di Silbermann, attorno al 1756 apre bottega a Londra Johannes (Johann Christoph) Zumpe,** uno dei cosiddetti «dodici apostoli» della scuola germanica. È lui a sviluppare lo «square piano» (dal tedesco «Tafelklavier», «tastiera da tavolo»), o «PianoFort quadrato»,*** strumento che ha successo immediato per le sue piccole dimensioni e il prezzo relativamente basso: 15-20 sterline invece delle 80 e oltre dei formati maggiori. Si innesta sulla fortuna che in Inghilterra, fra fine Cinquecento e primo Settecento, aveva avuto il virginal, variante dello spinettino italiano, versione domestica ed economica del clavicembalo. La meccanica semplificata («meccanica inglese») rispetto a quella di Cristofori-Silbermann riduce i costi, alleggerisce il tocco, migliora l'affidabilità. Il tutto adat-

* François Portier, «German Immigrants and the Birth of the Piano in Great Britain: Bach, Zumpe, their friends and the square piano», in *Revue de la Société d'études Anglaises et Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, 2007, n. 64, pp. 339-355.

** Michael Cole, «Johannes Zumpe, Piano maker», *Michael Cole's Blog*, 2017.

*** Boje E. Schmuhl e Monika Lustig (hrsg.), *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, Wißner, Augsburg 2006.

to ai dilettanti e ai salotti della crescente buona borghesia inglese. Si diffonde anche nei saloni dell'aristocrazia. Serve molto l'appoggio di Johann Christian Bach che nel 1768 presenta ufficialmente il nuovo strumento alla corte reale. Sappiamo pure che Johann Christian è agente di vendita con commissione del costruttore Zumpe.

Nel 1761 s'insedia a Londra l'intraprendente scozzese John Broadwood, fondatore del più antico marchio di pianoforti tuttora in attività. Entra come apprendista nella preesistente bottega del falegname, mobiliere e anche cembalario (di origine svizzera) Burkat Shudi. Ne diventa socio e gestore sposando la figlia. Diversifica la produzione imitando i piccoli square piano di Zumpe ma si specializza in strumenti di grandi dimensioni. Segue con attenzione le nuove tecnologie dell'olandese Americus Backers, uno dei primi allievi di Silbermann a emigrare a Londra (dunque precedendo Zumpe), passato alla storia per aver inventato attorno al 1770 appunto la «meccanica inglese», che migliora il precedente sistema di «scappamento» e introduce due meccanismi critici, precursori dei moderni pedali «una corda» e «di risonanza».

Già nei primi fortepiani, per aumentare il volume del suono, ciascun martelletto percuote due corde accoppiate. Cristofori aveva anche introdotto una leva manuale per spostare tutti i martelletti in modo da far percuotere una sola corda, generando così un suono più delicato. Backers toglie quella leva e affida il comando a un pedale, dunque lasciando le mani libere sulla tastiera. Introduce pure un secondo pedale che consente di mantenere sollevati a piacere tutti gli smorzatori delle corde anche dopo che il tasto è stato rilasciato e il martelletto è tornato in posizione di riposo. Così non solo si prolunga il suono della singola nota, ma entrano in vibrazione per simpatia anche le altre corde dello strumento, creando l'effetto pedale, quell'eterea nube sonora definita da Anton Rubiňštejn l'«anima del pianoforte». Alzando il pedale, tornano in azione gli smorzatori e la nube sonora si disperde. Uno strumento del genere, datato 1772, è conservato al Metropolitan Museum di New York.*

* David Rowland, *History of Piano Pedalling*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

Geniale inventore, Backers ha meno fortuna come imprenditore e costruttore. Muore nel 1778 e trova un eccellente continuatore in Broadwood che, avendone a lungo frequentato la bottega e grazie all'inventiva del proprio allievo-collaboratore Robert Stoddart, nel 1782 perfeziona la «meccanica inglese» appena sviluppata: riduce il rumore, rafforza il suono, garantisce la qualità, industrializza la produzione, produce anche cembali a pizzico, integrati, quadrati, piccoli e grandi (oltre cento all'anno), soprattutto per il mercato interno ma esportando pure nel continente, in India, in America.

L'acume imprenditoriale induce Broadwood a coinvolgere per la promozione in patria e all'estero l'astro musicale del tempo, appunto Clementi. Il quale, attento a valorizzare tutte le proprie abilità di autore e di esecutore, nel giro di un quinquennio si fa conoscere a Londra come solista e come accompagnatore di cantanti al King's Theater. Subito ha grande fortuna la sua op. 2 pubblicata nel 1779 e formata da sei sonate, tre delle quali prevedono un accompagnamento *ad libitum* di violino o flauto.

Se la forma è quella consueta in tre movimenti, sono originali e talvolta rivoluzionarie le soluzioni tecniche. Clementi fissa su carta il frutto delle sue lunghissime esercitazioni, soprattutto le note doppie (terze, seste, ottave) alternate a figurazioni velocissime e accordi a piene mani, con gran lavoro di braccia e dita. Appartengono a quel tempo anche Tre Sonate per pianoforte a quattro mani (op. 3), genere inaugurato nel 1765 dai fratelli Mozart (Maria Anna e Wolfgang Amadeus) e destinato a grande fortuna fra i dilettanti dei secoli successivi.

Consolidata la sua fama a Londra, nel 1780 Clementi decide di presentarsi nel continente. A Parigi ha occasione di suonare per la regina Maria Antonietta, forse in palazzi nobiliari privati, però non nelle stagioni ufficiali. Prosegue per Strasburgo e Monaco di Baviera, accolto con favore dai regnanti locali. Giunto a Vienna, il 24 dicembre 1781, al cospetto dell'imperatore Giuseppe II e della corte intera, si misura con Mozart in un confronto diretto. Entrambi eseguono e improvvisano musiche proprie. Clementi stupisce per il suono brillante e preciso. Di Mozart è apprezzata l'espressività. Il verdetto ufficiale è di parità, ma fanno pensare altrimenti i commenti stizziti che Mozart invia poi al padre.

Passando forse da Zurigo e Lione, Clementi torna a Londra nel 1783 e vi resta per quasi vent'anni, salvo una breve escursione a Lione e Berna nel 1784 e forse a Roma nel 1785. Diventa protagonista della vita musicale. Dirige orchestre e suona in pubblico, scrive nuove composizioni: sonate, concerti, sinfonie. Oltre alle continue innovazioni tecniche nella scrittura pianistica, recupera le lezioni polifoniche di Bach (del quale possiede il manoscritto originale dell'*Arte della fuga*). Si arricchisce ricevendo altissimi compensi per le lezioni che dà a ricchi allievi. Educa giovani di talento. Alla sua scuola si formano virtuosi che faranno la storia del pianoforte nel primo Ottocento: Johann Baptist Cramer, Ignaz Moscheles, Therese Jansen Bartolozzi (che diventa musa di Haydn e gli ispira le magnifiche ultime sonate). Con Clementi si perfezionano anche il boemo Johann Nepomuk Hummel (già l'allievo di Mozart) e il berlinese Ludwig Berger, a sua volta destinato a insegnare a Felix Mendelssohn. Da lui prende lezioni pure il già affermato Jan Ladislav Dussek.

Attorno al 1795 Clementi di fatto cambia mestiere. Smette di comporre, anche per sottrarsi al confronto diretto con Haydn arrivato a Londra con la forza di un uragano, chiamato e sostenuto dall'eccellente impresario-direttore Johann Peter Salomon. Notoriamente attaccato al denaro, Clementi decide di mettere a frutto le sue capacità imprenditoriali e risorse finanziarie. Investe i suoi lauti guadagni nella società editoriale Longman & Broderip, che ribattezza Longman, Clementi & Co. nel 1799, quando ne diventa di fatto proprietario. Inizia così l'attività di editore, pubblicando lavori di Scarlatti, Händel (diventato Handel in Inghilterra), Couperin. Sviluppa la produzione e la vendita di pianoforti con marchio proprio. Nel 1802 torna nel continente, non per suonare ma per commercializzare i suoi pianoforti e spartiti. Vi resta per una decina d'anni, soggiornando a Parigi, Vienna, San Pietroburgo, Praga, Roma, Milano. Instaura proficui contatti con Beethoven, dal quale acquisisce i diritti di edizione nelle isole britanniche. Vende i suoi pianoforti in tutta Europa, evitando il blocco napoleonico. Sempre a scopo promozionale, dà lezioni a Carl Czerny, Friedrich Kalkbrenner, Giacomo Meyerbeer. Soprattutto installa alla corte imperiale di San Pietroburgo l'allievo-assistente irlandese John Field, prossimo iniziatore della scuola pianistica russa e inventore del

romanticissimo genere del notturno per pianoforte, e di conseguenza maestro putativo di Fryderyk Chopin.

Di nuovo a Londra nel 1813, Clementi continua a seguire i suoi affari, non scrive nuova musica se non per favorire l'apprendimento (e la vendita) di pianoforti suoi o altrui. Il suo monumentale *Gradus ad Parnassum* (tre volumi, 1817, 1819, 1827; più volte ristampati) raccoglie 100 esercizi progressivi e rimane tuttora un testo didattico fondamentale. Gliene fa un amichevole omaggio-parodia Beethoven in un paio (n. 16 e n. 17) delle sue 33 *variazioni su un valzer di Diabelli* op. 120 (1823). Mentre non sono poi mancate le simpatiche ironie di Camille Saint-Saëns («Pianisti» in *Carnevale degli animali*, 1886), Claude Debussy («Doctor Gradus ad Parnassum», in *Children's Corner*, 1908), Erik Satie (*Sonatine bureaucratique*, 1917).

Il progetto educativo con finalità commerciali di Clementi peraltro inizia nel 1797 con la pubblicazione delle fortunatissime Sei sonatine op. 36, che da sempre servono come pezzi d'esordio per pianisti fanciulli. Dopo la sua scomparsa, non è dimenticata del tutto la sua produzione originale, sia pur fermatasi a fine Settecento. Mozart stesso la tiene in così alta considerazione da usare un motivo della sua Sonata op. 24 n. 2 nell'ouverture del *Flauto magico*. Varie grandi sonate (op. 12 n. 2 op. 50 n. 2 *Didone abbandonata*...) influiscono su Beethoven e spiccano nel repertorio di eccelsi pianisti moderni quali Arturo Benedetti Michelangeli, Vladimir Horowitz, Émil' Gilel's, Christoph Eschenbach, Lang Lang.

Lecture

Leon Plantinga, *Clementi*, Oxford University Press, Oxford 1977 (trad. it. *Clementi. La vita e la musica*, Feltrinelli, Milano 1980).

Richard Bösel e Massimiliano Sala (a c. di), *Muzio Clementi. Cosmopolita della musica*, Ut Orpheus, Bologna 2004.

Bianca Maria Antolini e Costantino Mastroprimiano (a c. di), *Clementi Compositore*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2006.

Luca Sala Lévi e Rohan Stewart-MacDonald (ed.), *Muzio Clementi and the British Musical Culture*, Routledge, New York 2018.

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756-1791)

Leopold: padre, maestro e agente. Parigi e Londra. Viaggi in Italia. Ancora Parigi. Dieci anni a Vienna. Sfida con Clementi. Pianoforti Stein e Graf. Haydn. Fortuna postuma.

«Clementi è un Ciarlattano come tutti gli italiani (...) quel che fa davvero bene sono i suoi passaggi di 3^a; ma a Londra ci ha sudato sopra giorno e notte; a parte questo però non ha niente — ma proprio niente — non ha la minima capacità esecutiva, né gusto, meno ancora sentimento.» Così scrive Mozart al padre, qualche mese dopo il famoso confronto diretto con il rivale il 24 dicembre 1781, forse rendendosi conto che la sfavillante tecnica di Clementi era piaciuta più della sua raffinata eleganza. Non stentiamo a credere. Scontando i limiti fisici dello strumento di allora, i due hanno un rapporto assai diverso con la tastiera: studiato e metodico quello di Clementi, intuitivo e naturale quello di Mozart. E i contemporanei affermano unanimi che Mozart sa ottenere sul fortepiano sonorità ad altri impossibili.

Come Clementi, Mozart è un autodidatta della tastiera. Suo primo e unico maestro è il padre Leopold, che è un professionista del violino, autore di un noto trattato teorico-pratico per il suo strumento, al quale intende avviare il figlio prodigio. Mozart padre si destreggia anche con la tastiera ed è pure (come Carl Philipp Emanuel Bach) agente di commercio del costruttore Christian Ernst Friederici, tanto che riesce a vendere almeno uno strumento a Mantova, durante il primo viaggio in Italia col figlio (1769-71). Da Friederici, nel 1760, Mozart padre compra non solo un piccolo clavicordo ma anche uno strumento grande (un Flügel) che conserva a Salisburgo fino alla morte e che ha due tastiere, probabilmente una col sistema a pizzico, l'altra con quello

a martelli. È quello che si vede nel famoso ritratto dell'intera famiglia Mozart dipinto da Johann Nepomuk della Croce nel 1780.*

Con la tastiera, prima del clavicordo poi dello strumento grande, Mozart ha subito un rapporto spontaneo, che gli rende facile ogni cosa. A differenza di Clementi, non trova mai il tempo e tanto meno la voglia per studiare ed esercitarsi. A soli cinque anni suona in pubblico alle corti di Monaco e di Vienna. Un anno dopo (1763) inizia un viaggio, gestito dal padre e con la sorella come tastierista di complemento, che dura tre anni e che tocca le capitali musicali di Francia, Inghilterra, Germania, Paesi Bassi.

Mozart fanciullo stupisce tutti muovendo sicuro le dita su tastiere coperte da panni. Sarebbe rimasto un transitorio fenomeno da baraccone se il suo genio non gli avesse consentito di assorbire il meglio della pratica musicale che incontra nei luoghi più importanti del tempo. In particolare, durante la lunga permanenza a Londra** ha modo di ammirare Johann Christian Bach, di assorbirne lo stile e trasformare, a dieci anni, tre sue sonate in propri concerti con orchestra (K 107, nn. 1, 2, 3). Conosce anche il prodigioso sviluppo che ha la manifattura inglese del nuovo oggetto pianoforte.

Rientrato a Salisburgo nel 1766, nove mesi dopo parte (sempre assieme al padre diventato suo impresario) alla volta di Vienna e vi resta più di un anno, cercando senza fortuna i favori dell'imperatrice Maria Teresa. A tredici anni, nel 1769 intraprende il primo viaggio in Italia. Le esibizioni a Milano, Bologna, Firenze, Roma, Napoli e nei numerosi centri intermedi gli procurano commissioni che lo riportano in Italia altre due volte, nel 1771 e 1772-73. Viene gratificato dal successo delle sue opere teatrali ma non ottiene incarichi stabili. Rientra insoddisfatto alla *routine* di Salisburgo.

Tanto girovagare serve a conoscere il mondo musicale del tempo e convince Mozart che le sue vere affinità elettive siano il teatro e, più in generale, la composizione piuttosto che l'esecuzione. Ulterio-

* Richard Maunder, «Mozart's Keyboard Instruments», in *Early Music*, 1992, vol. 20, n. 2, pp. 207-219.

** Simon McVeigh, *Concert Life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

re conferma arriva da un nuovo viaggio all'estero, iniziato nel 1777 con destinazione Parigi e prima tappa ad Augusta, in Germania. Qui scopre i fortepiani costruiti da Johann Andreas Stein,* che non è un semplice artigiano, ma un geniale sperimentatore.

Figlio di un organaro, poi allievo a Strasburgo nel 1748 dei locali Silbermann (compreso Johann Heinrich, specializzato in pianoforti sul modello del più volte citato zio Gottfried, residente in Sassonia e amico di Johann Sebastian Bach), apprendista da Johann Jakob Späth** a Ratisbona (1749), nel 1751 Stein si stabilisce ad Augusta, in Baviera. Partito come riparatore e costruttore di organi, attorno al 1757 si mette a produrre strumenti sia a corda pizzicata che percossa, di vario tipo e dimensione. Nel 1758 si reca a Parigi per studiare le tecniche dei cembalari francesi, ma anche per vendere pianoforti suoi. Lo accompagna l'allievo Johann Gottfried Eckard, che sappiamo destinato a rimanere a Parigi e a essere uno dei primi a pubblicarvi sonate con la doppia destinazione *pour le clavecin ou pianoforte*. Ad Augusta la bottega di Stein inizia a impiegare vari lavoranti ma non diventa mai industria. Interessato più alla sperimentazione che alla produzione, forse già a Parigi Stein concepisce il «Poli-Toni-Chlavicornium», che fabbrica una decina di anni dopo; strumento a due tastiere ma con doppia cordiera, una a pizzico l'altra a percussione, per evitare che le medesime corde siano toccate dai salterelli e dai martelletti. Costruisce un «Melodika», clavi-organo portatile. Sua è la messa a punto nel 1777 di un «Vis-à-vis Flügel», con tastiere contrapposte praticabili da due esecutori.

La maggiore invenzione di Stein è la cosiddetta «meccanica tedesca» poi rinominata «viennese» (*Prellungen*). Variando le dimensioni ed eliminando una delle leve che trasmettono il movimento dal tasto al martelletto, gli strumenti di Stein consentono un tocco più leggero delle dita e un maggiore controllo della dinamica della percussione, e dunque del suono finale. Rispetto agli strumenti inglesi

* Richard Maunder, *Keyboard Instruments in Eighteenth-Century Vienna*, Clarendon Press, Oxford 1998.

** Hermann Fischer e Theodor Wohnhaas, *Lexikon süddeutscher Orgelbauer*, Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven 1994.

di Broadwood, vicini alla più complessa meccanica di Cristofori già perfezionata da Silbermann, il volume sonoro dei pianoforti (fortepiani) di Stein è minore, ma sono possibili velocità più alte e maggiore controllo del timbro. Efficiente e comoda è anche la gestione degli smorzatori, fatta con il ginocchio (non con il pedale degli inglesi). Attorno al 1794, la figlia Nannette Stein, assieme al marito Johann Andreas Streicher, trasferisce la bottega da Augusta a Vienna. La loro tecnologia assume ora il nome di «meccanica viennese». Il nome della ditta diventa Streicher-Stein.

In una delle tante lettere al padre, Mozart dichiara di preferire gli strumenti di Stein* rispetto a quelli di Späth usati in precedenza. Ne loda la precisione dei tasti, l'omogeneità del suono, l'opzione del ginocchio, la solidità del mobile e della tavola armonica, la stagionatura dei legni. Anche grazie all'incontro con Stein, Mozart riprende a scrivere sonate per pianoforte solo (K 309, 310, 311, 333). Sono lavori straordinari, mai usciti dal repertorio di pianisti dilettanti e professionisti. Si adattano perfettamente agli strumenti di allora come a quelli di oggi. L'invenzione melodica e l'eleganza della scrittura mantengono viva la tensione e non servono passaggi di bravura per catturare l'attenzione dell'ascoltatore. La tecnica esecutiva diventa un necessario dettaglio mentre fanno la differenza i fraseggi e le suggestioni timbriche che il suono può generare. Per la prima volta, il pianoforte si trasforma in un'orchestra virtuale, piena di colori e di sfumature. Soprattutto, riesce a cantare.

Però la stagione pianistica dura poco. Lasciata Augusta e arrivato a Parigi, Mozart tenta di organizzare suoi concerti solistici, ma senza successo. Nella capitale francese è ancora il clavicembalo a tenere la scena musicale. Rientrato a Salisburgo dopo le delusioni parigine, Mozart trascura di nuovo il pianoforte per seguire la committenza e la passione operistica. In teatro, ottiene successo (moderato) a Monaco di Baviera con *Idomeneo* e successo (enorme) a Vienna con *Il ratto dal serraglio*. Trasferitosi stabilmente nella capitale (1781), scopre un filone nuovo, che riporta in auge la tastiera e il talento naturale con

* Michael Latham, «Mozart and the Pianos of Johann Andreas Stein», in *The Galpin Society Journal*, 1998, vol. 51, pp. 114-153.

cui continua a dominarla. Fra il 1784 e il 1786, organizza tre fortunate stagioni di concerti pubblici in abbonamento (175 sottoscrittori, 90 per cento dei quali nobili) in cui si esibisce come solista al pianoforte assieme a un'adeguata formazione orchestrale da lui diretta.

Nascono in quegli anni ben quindici concerti, che innovano il genere fondato da Johann Sebastian Bach e da suo figlio Carl Philipp Emanuel. Mozart non utilizza tuttavia un pianoforte fabbricato da Stein, ma dal concorrente Anton Walter,* altro tedesco arrivato a Vienna attorno al 1780 e abile nel migliorare la meccanica originale. La struttura dei suoi strumenti è più robusta, il suono più intenso soprattutto nei bassi, però con maggiore peso del tasto. Sono caratteristiche che giustificano un maggior prezzo rispetto ai concorrenti. Walter fatica non poco nel superare l'ostilità della gilda degli ormai numerosi fabbricanti viennesi. Grazie all'intervento diretto dell'imperatore e alla qualità intrinseca dei suoi manufatti, Walter riesce a vincere la concorrenza, tanto da convincere Mozart a comprargliene uno nel 1782. Diventa fornitore ufficiale della corte imperiale nel 1790 e nel 1795 trova in Beethoven un nuovo acquirente.

A Vienna, Mozart riprende a scrivere anche per pianoforte solo, non per sé stesso ma per dilettanti bravi e meno bravi. Senza imporre virtuosismi, crea nuove soluzioni formali e armoniche, utilizza polifonie apprese da Bach padre, espressività dal di lui figlio maggiore Carl Philipp Emanuel, eleganze dal figlio minore Johann Christian. Lo si nota soprattutto nella sua ultima sonata (K 545 «per principianti») oltre che nelle più impegnative K 330, 331, 332. Forse ancor più si sente negli ultimi due concerti, scritti quando le gloriose stagioni viennesi ormai si sono esaurite: n. 26 in re maggiore K 537 «dell'incoronazione» e l'estremo n. 27 in Si bemolle maggiore K 595 (1791).

Parallela ma più lunga, iniziata prima e finita dopo, è l'esperienza pianistica di Franz Joseph Haydn,** autore di una sessantina di sonate, ben distribuite nel tempo e utili, più di quelle di Mozart, per

* Michael Latham, «Mozart and the pianos of Gabriel Anton Walter», in *Early Music*, 1997, vol. 25, n. 3, pp. 382-400.

** A. Peter Brown, *Joseph Haydn's Keyboard Music*, Indiana University Press, Bloomington (IN) 1986.

cogliere l'evoluzione del genere. Inizialmente definite anche divertimenti, le sue prime sonate risalgono al 1769 e non mancano di assorbire tecniche di Scarlatti, mutate probabilmente dallo studio dei lavori di Carl Philipp Emanuel Bach e dalla scoperta delle sonate di Giovanni Benedetto Platti. È accertato che nel 1773, se non prima (1771), Haydn suona un fortepiano durante la visita dell'imperatrice Maria Teresa al castello di Eisenstadt del suo datore di lavoro, il principe Esterházy. Di quel tempo è la drammatica Sonata in do minore n. 20 (pubblicata solo nel 1780), perfetto esempio della fase *Sturm und Drang* nella vita artistica di Haydn: gli scatti dinamici ed espressivi richiesti dall'autografo originale sono impossibili sul clavicembalo (e pure eccedono le risorse del pianoforte di allora). Analoghe richieste si hanno nella Sonata n. 46 e in quelle successive. Le sei sonate pubblicate nel 1778 però hanno ancora doppia indicazione per clavicembalo e pianoforte.

Finalmente, nel 1788 Haydn acquista un pianoforte proprio da un altro costruttore viennese, il boemo immigrato Wenzel Schantz* (che gli passa una commissione del 33% sulla vendita di strumenti ai suoi allievi). Per il nuovo pianoforte Haydn non si limita a mettere a punto i principi della sonata classica. Recupera alcuni principi dell'antica polifonia. L'esempio di Carl Philipp Emanuel Bach gli suggerisce spazi di espressiva libertà formale. Introduce tecniche innovative, come il glissando per scivolamento rapido dell'ungghia sui tasti bianchi, chiesto nella Fantasia in Do maggiore (1789). Prescrive un funzionale uso del pedale di risonanza nella Sonata n. 60 (1794-95). Il doppio soggiorno a Londra (1791-92 e 1794-95)** gli fa conoscere direttamente la scuola pianistica cittadina, dunque Clementi con i suoi allievi Dussek e Field, soprattutto frequenta la brillante Therese Jansen Bartolozzi alla quale dedica il suo ultimo e maggiore trittico di Sonate: n. 50, 51, 52. Non manca di comprare tre pianoforti Broadwood. Uno dei quali nell'autunno 1807.

* Fernando Mazzocca (a c. di), *Schanz, lo strumento dei principi*, Villa Medici Giulini, Milano 2008.

** Richard Chesser (ed.), *The Land of Opportunity: Joseph Haydn and Britain*, British Library, London 2014.

Dunque, pur non essendo pianista ma compositore puro, Haydn ha un ruolo importante nella storia del pianoforte. Trascurato per tutto l'Ottocento, è però riconosciuto alla fine del secolo scorso, grazie all'industria discografica e al prestigio di interpreti del calibro di Vladimir Horowitz, Svjatoslav Richter, Alfred Brendel, Pierre-Laurent Aimard. E meritano doverosa segnalazione l'integrale di Ekaterina Derzhavina (su pianoforte moderno) e la selezione di Malcolm Bilson (su pianoforte Broderip&Clementi).

C'è da aggiungere che anche l'opera di Mozart per pianoforte solo (sonate, variazioni, fantasie) e con orchestra viene (quasi) dimenticata nel corso dell'Ottocento. Fa eccezione il Concerto n. 20 in Re minore K 466 eseguito anche da Beethoven in uno dei suoi pochi concerti pubblici e usato come modello per elaborare i propri concerti, a loro volta determinanti l'intera tradizione romantica ottocentesca. L'allievo Hummel e suoi contemporanei (Jan Ladislav Dussek, Daniel Steibelt, Johann Baptist Cramer) sul modello mozartiano costruiscono l'assai meno duratura stagione dei concerti in stile Biedermeier (circa 1790-1830). A Ferruccio Busoni va il merito di aver riproposto, nel 1920 a Berlino, gli originali mozartiani con una mitica esecuzione in pubblico di ben otto concerti. Da allora sono rimasti stabilmente in repertorio tutti i ventun concerti con unico solista più quello per tre (K 242) e quello per due (K 365) pianoforti. E la serie finale di otto (dal K 466 in poi) spicca nella discografia dei più celebrati pianisti dell'ultimo secolo, da Wilhelm Backhaus a Vladimir Horowitz, da Glenn Gould a Svjatoslav Richter, da Arturo Benedetti Michelangeli a Maurizio Pollini. Inoltre, su pianoforti Walter originali o su copie moderne con meccanica viennese hanno registrato concerti mozartiani tanti cultori di strumenti antichi, fra i quali Paul Badura-Skoda, Malcolm Bilson, Robert Levin, Andreas Staier.

Lecture

Daniel Heartz, *Mozart, Haydn and early Beethoven, 1781-1802*, W.W. Norton, New York 2009.

Christoph Wolff, *Mozart at the Gateway to His Fortune: Serving the Emperor, 1788-1791*, W.W. Norton, New York 2012.

Eva Badura-Skoda e Paul Badura-Skoda, *Interpreting Mozart: The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions*, Routledge, New York 2018.

Simon P. Keefe, *Mozart*, Routledge, New York 2018.

Simon P. Keefe (ed.), *Mozart in Context*, Cambridge University Press, Cambridge 2018.

Richard Chesser (ed.), *The Land of Opportunity: Joseph Haydn and Britain*, British Library, London 2014.

Lettere della famiglia Mozart, voll. I-III, a cura di Cliff Eisen, il Saggiatore, Milano 2019-2025.

Jan Ladislav Dussek

(1760-1812)

Primo pianista girovago. Stabile a Londra, con Clementi e Haydn. Concertista innovativo. Rapporto con Broadwood. Influenze su Beethoven. Con Érard a Parigi.

Sappiamo bene che non è Mozart l'inventore del concerto per pianoforte e orchestra. Il merito spetta a Johann Sebastian Bach che, negli anni venti-trenta del Settecento, per primo costruisce il dialogo fra una o più tastiere e orchestra: nel quinto *Concerto brandeburghese* del tempo di Köthen, nei successivi concerti per uno o più strumenti solisti realizzati per la birreria di Lipsia. Il modello è poi sviluppato dai figli Carl Philipp Emanuel in Germania e Johann Christian in Inghilterra, che a loro volta esercitano una diretta influenza su Mozart. Meno conosciuto è però il contributo allo sviluppo dell'intero genere e del pianoforte in particolare che dà il boemo Jan Ladislav Dussek (in ceco, Dušek). Suoi sono almeno diciotto concerti, oltre a sonate, variazioni e pezzi vari presentati in centri europei grandi e piccoli con successi memorabili fra il 1779 e il 1810. È Dussek il vero precursore della moderna figura del pianista in tournée. Merita soffermarsi sulla sua vita irrequieta e avventurosa.

Nasce da una famiglia di musicisti in un centro periferico della Boemia asburgica. Da ragazzo è organista nella chiesa parrocchiale, nel 1777 s'iscrive all'università di Praga che lascia subito per servire un capitano dell'esercito col quale parte militare nelle Fiandre. Nel 1779 tiene concerti eseguendo musiche sue ad Amsterdam e all'Aja. Lo ascolta ammirato l'imperatore Giuseppe II. Nel 1782 si ferma ad Amburgo, probabilmente in contatto con l'influente maestro di cappella Carl Philipp Emanuel Bach e vi pubblica la sua opera pri-

ma, un trittico di concerti per pianoforte e archi. Fonda anche una fabbrica di pianoforti, subito finita in bancarotta. Passa quindi a San Pietroburgo, dove diviene il pianista favorito di Caterina II, ma deve scappare presto in Lituania (forse), perché coinvolto in un complotto contro l'imperatrice. Fugge anche da lì (sempre forse) per scansare le ire del principe, datore di lavoro e marito dell'allieva che con lui avrebbe una tresca. Per un paio d'anni si crea fama di gran virtuoso esibendosi in varie città tedesche e nel 1786 si stabilisce a Parigi come maestro di pianoforte della regina Maria Antonietta. Si fa ammirare anche a Milano (1788) e lascia Parigi qualche settimana prima dell'assalto alla Bastiglia.

Approdato a Londra nel maggio (o giugno) del 1789, entra subito nel gran giro della capitale dei concerti e del pianoforte del tempo.* Diventa concertista alla moda, presentandosi da solo e con orchestra. Suona anche assieme alla moglie Sophia Corri, cantante e pure brava pianista, nel nuovo repertorio a quattro mani. Suona pure con Haydn, che ripone in lui la massima stima. Forse prende qualche lezione. Di sicuro ricambia facendogli conoscere bene la straordinaria scuola pianistica locale, la cui origine merita qualche dettaglio.

Nell'ultimo decennio del Settecento, in Germania restano le ferite della Guerra dei sette anni. In Francia divampa la Rivoluzione. L'Inghilterra è invece relativamente ricca e tranquilla. Grazie alle entrate coloniali, al dominio del commercio marittimo, alla fiorente rivoluzione industriale, è grande la ricchezza dell'aristocrazia e della buona borghesia (non certo delle classi popolari). Ne consegue che Londra supera ogni altra capitale europea anche come centro di vita musicale. Era già stata, come sappiamo, un polo di attrazione per cantanti, violinisti, tastieristi, cembalari fin dal primo Settecento dominato da Handel. Esisteva una tradizione di concerti in abbonamento, inaugurata nel 1765 dai tedeschi Johann Christian Bach e Karl Friedrich Abel e durata fino al 1781. Nel 1786 la vita musicale cresce grazie a un altro tedesco, Johann Peter Salomon, un violinista ben collaudato in patria e che, arri-

* Susan Wollenberg (ed.), *Concert Life in Eighteenth Century Britain*, Routledge, London 2004.

vato attorno al 1780, si distingue come direttore d'orchestra e impresario. È Salomon a portare Haydn due volte a Londra (1791-92 e 1794-95) e a commissionargli le famose e ultime dodici sinfonie dette *Londinesi*.

Per Haydn sono una sorpresa la meccanica inglese di Broadwood e il pianismo dell'«inglese» di Clementi e dei suoi allievi Cramer, Field, Jansen Bartolozzi, e dello stesso Dussek ormai residente a Londra da tre anni. Le creative asimmetrie ritmiche di Clementi, le acrobazie meccaniche di Cramer, i languori di Field servono a dare nuovo smalto agli ultimi pezzi pianistici di Haydn, stimolati anche dalla bravura e dal fascino di Therese Jansen Bartolozzi. Non giovano solo alle grandi sonate n. 50-52, ma anche alla dozzina di trii che nascono proprio allora.

Tornando a Vienna nel 1796, Haydn trasmette quel repertorio (probabilmente) anche all'allievo Beethoven.* Che comunque è più che consapevole delle invenzioni della scuola londinese. Non solo di Clementi, la cui musica ben conosce prima di incontrarlo di persona (forse nel 1804, di sicuro nel 1807). Musica che si connette assai alla prima serie di sue sonate, e anche alle successive. Ci sono analogie – ai limiti del plagio – perfino fra la beethoveniana Sonata op. 110 (1819) e una sonata pubblicata nel 1803 dal londinese George Frederick Pinto, scomparso ventenne nel 1806. Violinista addestrato da Salomon, pianista naturale (anche allievo di Cramer e Dussek), Pinto risulta amico di Field, che gli trasmette la morbida cantabilità del futuro romanticismo, quella intuita anche dal maturo Beethoven. Meno conosciute sono le appropriazioni di Beethoven da Dussek, in particolare nella sua «seconda maniera», quella eroica e tempestosa, con evidenti riferimenti alle sonate *Waldstein* op. 53, *Appassionata* op. 57, *Les Adieux* op. 81a.** Il tutto a dimostrazione di come, nel ventennio a cavallo fra Settecento e Ottocento, l'interconnessione musicale in Europa sia completa e veloce.

* Alexander L. Ringer, «Beethoven and the London Pianoforte School», in *The Musical Quarterly*, 1970, vol. LVI, n. 4, pp. 742-758.

** Kyoung Cha, «Aspects of Form, Tonality, and Texture in the "Farewell" Piano Sonatas of Beethoven and Dussek», in *Graduate Theses, Dissertations, and Problem Reports*, West Virginia University, 2012, vol. 438.

Tornando a Dussek, sappiamo anche che è uno dei meglio pagati insegnanti sulla piazza, non meno di Clementi e Johann Baptist Cramer. Prova a diventare editore, associandosi al suocero Domenico Corri, ma l'impresa fallisce nel 1799. Uno dei suoi finanziatori (finanziatori che perdono soldi) è Lorenzo Da Ponte, il librettista di Mozart. Il socio Corri finisce in prigione per debiti. Dussek riesce a scappare nel continente. Miete ancora grandi successi in Germania come concertista itinerante e ottiene un incarico stabile alla corte di Prussia. Rientra a Parigi nel 1807 e vi resta al servizio del gran ciambellano Talleyrand e continuando a presentarsi in pubblico, a insegnare, a comporre, a cercare affari. L'accorto Clementi, infatti, lo aveva già scritturato attorno al 1800 per promuovere (vendere) ai clienti potenziali nei luoghi visitati i pianoforti prodotti e le musiche pubblicate dall'appena acquisita impresa Longman & Broderip.

A differenza di Bach, Scarlatti e Mozart, mobili in gioventù ma diventati stanziali con l'età, Dussek si pone così come primo e vero pianista-compositore itinerante.

Nel suo tempo, il principio moderno della tournée non esiste. Quasi ovunque la musica strumentale si fa nei palazzi reali e nobiliari, con ingresso gratuito, a inviti. Il primo esperimento importante di concerti pubblici a pagamento si ha a Parigi, con le stagioni orchestrali del Concert spirituel attive dal 1725 (termineranno nel 1790, fermate dalla Rivoluzione). Ben più tardi, e per poco (1784-86), funziona a Vienna l'iniziativa concertistica di Mozart. Va meglio soltanto nella ricettiva Londra, grazie alle già note iniziative di Bach-Abel e di Johann Peter Salomon. Pochi altri centri hanno una struttura musicale organizzata e che non sia il teatro di corte.

Rispetto ai violinisti, per i pianisti itineranti si aggiunge il problema di trovare lo strumento adatto o di sostenere il costo del trasporto di un bagaglio tanto ingombrante. Per fare quel mestiere servono allora determinazione e forza fisica, che Dussek ben possiede. Lo aiuta non poco il bell'aspetto. Secondo il competente osservatore e ottimo violinista-compositore Ludwig Spohr, per esibire i tratti del proprio gradevolissimo viso, Dussek cambia la posizione del pianista sul palco: non più, come prima, con le spalle rivolte al pubblico, ma di profilo, come rimarrà da allora in poi. Il vantaggio è sensibile per tutti,

anche per pianisti meno avvenenti: il mulinare delle braccia e gli incroci delle mani oltre che le espressioni del volto sono parte importante del rito concertistico.

Nei concerti con pubblico pagante importa ovviamente la qualità della musica. Dussek propone composizioni proprie, che rispettano puntualmente i gusti del tempo, nei generi tradizionali, nelle variazioni su popolari melodie di origine operistica, nelle improvvisazioni su temi estemporanei, nello stile collocato sulla linea d'ombra fra il galante e il classico, come indicato dai figli di Bach e poi da Mozart, Clementi, Haydn. Non è molto vario e originale, l'autore Dussek, e la sua musica non entra nel repertorio dei contemporanei e tanto meno in quello dei pianisti successivi. I suoi prestiti a Beethoven interessano gli specialisti e vengono spesso derubricati a banale spirito del tempo. Così è anche per molte sue invenzioni di tecnica e meccanica che, attraverso la didattica del tempo (di Clementi, Cramer, Czerny, Moscheles) passano sottotraccia anche nelle pagine di Chopin, Liszt, Brahms.

Resta invece evidente il suo contributo allo sviluppo strutturale del pianoforte. Nel decennio trascorso a Londra, Dussek stringe forti relazioni con il costruttore Broadwood, convincendolo ad ampliare lo spettro sonoro dello strumento. Nel 1794 si fa consegnare il primo pianoforte con tastiera estesa da cinque a sei ottave. Si rende conto che è necessario un maggiore volume del suono per soddisfare il pubblico che affolla sale sempre più grandi. Pertanto, suggerisce a Broadwood di aumentare il calibro e la tensione delle corde. Di conseguenza il legno della cassa va rinforzato con barre di ferro. Aumenta così la tradizionale solidità e il conseguente peso del pianoforte inglese. A questo punto sono le corde ad avere problemi. Le corde tradizionali in minugia (budello di ovino), crini di cavallo, seta, rame, bronzo, ferro reggono poco alla maggiore trazione. La soluzione si avrà solo a metà Ottocento, con l'acciaio armonico.

A Londra Dussek (che da sempre è pure un ottimo arpista) diventa amico di Sébastien Érard,* un eccellente costruttore di arpe e

* Giuliano Marco Mattioli, *La famiglia Érard. Un percorso storico fra documenti e strumenti musicali*, Zecchini Editore, Varese 2022.

clavicembali, come lui immigrato per scansare la Rivoluzione. Era nato a Strasburgo, però cresciuto a Parigi come apprendista in una fabbrica di cembali. Messosi in proprio, costruisce il suo primo pianoforte nel 1777. Acquisisce clienti quali il re Luigi XVI e la moglie Maria Antonietta. Si sposta con la bottega a Londra e torna a Parigi nel 1796, a Rivoluzione archiviata. A Londra aveva anche iniziato a brevettare un ingegnoso sistema che consente all'arpa di passare facilmente da un semitono all'altro. Diventa un successo clamoroso. Però non distoglie Érard dalla fabbricazione di pianoforti con ben collaudata «meccanica inglese». Ottimo promotore dei suoi prodotti, già nel 1801 Érard manda un suo modello di punta a Haydn e nel 1803 a Beethoven, con i risultati che vedremo.

Quando Érard e Dussek si ritrovano a Parigi, dalla loro collaborazione nasce nel 1808 un nuovo tipo di pianoforte, con una «meccanica francese» che scalzerà quella inglese e quella viennese, condizionando l'intera stagione romantica fin oltre l'impressionismo. Dussek però non riesce a godere delle innovazioni e delle fortune di Érard: muore a soli cinquantadue anni, col bel fisico devastato da alcolismo e pinguedine.

Finita la Rivoluzione francese e rientrati nel continente i tanti esuli, Londra rimane comunque capitale della grande musica. Vi sono attivi e residenti Field (1790-1802), Cramer (tutta la vita), Ries (1813-24), Kalkbrenner (1814-23). Finiti i blocchi continentali e i conflitti napoleonici, c'è spazio per la libera esportazione verso il continente europeo e anche per l'importazione da Francia e Germania, non solo di pianoforti, ma anche e soprattutto di artisti e di musica nuova. Arriva il boemo Ignaz Moscheles nel 1825 e resta fino al 1846, quando accetta l'invito di Mendelssohn a diventare docente al Conservatorio di Lipsia da lui fondato. È Moscheles a chiamare nel 1829 il ventenne Mendelssohn, che tornerà spesso. Chiama anche Clara Wieck, che tornerà ancora di più. Chiama pure l'itinerante Sigismond Thalberg.

Per la prima volta sono eseguite in pubblico, a Londra, tutte le 32 sonate di Beethoven da parte del tedesco Karl (Charles) Hallé, il quale, dopo la formazione a Parigi, si stabilisce prima a Londra e poi a Manchester, che con lui diventa un importante centro musi-

cale e non solo manifatturiero. Si segnala anche uno dei primi casi di recupero dell'antico clavicembalo, con la ripresa delle *Variazioni Goldberg*, a fine Ottocento.

La diffusione del pianoforte nelle isole britanniche è impressionante. Grazie ai romanzi di Jane Austen sappiamo che a inizio Ottocento ci sono pianoforti non solo nelle case delle classi sociali elevate, ma anche in quelle medio-basse. A metà Ottocento si producono in Inghilterra non meno di ventimila pianoforti l'anno, con Broadwood che detiene una quota di mercato di circa il 10 per cento e il resto ripartito fra circa duecento fabbricanti.

Dunque, il modello del concertismo stanziale e di passo inaugurato da Dussek funziona ancora a Londra e in Britannia. Resta la tradizione dei costruttori locali, intaccata però a Ottocento inoltrato da tedeschi (Bechstein) e americani (Steinway). La vivace vita musicale e il buon sistema educativo non favoriscono però la creatività autoctona, consolidando un cruccio nato nel primo Settecento e solo in parte tamponato in pieno Novecento.

Lecture

Howard Craw, *A Biography and Thematic Catalog of the works of J.L. Dussek*, PhD. Diss., University of Southern California, Los Angeles (CA) 1964.

Stephan Lindeman, *Structural Novelty and Tradition in the Early Romantic Piano Concerto*, Pendragon Press, Hillsdale (NY) 1999.

Roberto Illiano e Rohan Stewart-MacDonald (eds.), *Jan Ladislav Dussek (1760-1812): A Bohemian Composer «en voyage» through Europe*, Ut Orpheus Edizioni, Bologna 2012.

Secondo orbitale

Dal fortepiano al protopianoforte

Il passaggio definitivo dalla tastiera che comanda il sistema che pizzica le corde al sistema che le corde percuote, cioè dal clavicembalo al pianoforte, avviene nel ventennio a cavallo fra Settecento e Ottocento. Pur commercializzati su vasta scala, i pianoforti del primo Ottocento sono poco più che prototipi, in costante evoluzione e molto diversi fra loro anche se escono dalla medesima bottega/fabbrica. Potremmo chiamarli protopianoforti. Serviranno molte tappe per arrivare al pianoforte moderno, ma lo spunto iniziale è potente.

Come abbiamo già osservato, sono i paesi di lingua tedesca i primi ad accettare con gradualità la nuova tecnologia, prima la Germania e l'Austria, poi la Gran Bretagna. La fabbricazione di strumenti a pizzico e relativi formati ibridi continua fino ai primi dell'Ottocento, però è attorno al 1780 che la tecnologia a percussione inizia a prevalere in modo deciso e definitivo. Lo dicono i numeri, i volumi di produzione dei tanti artigiani attivi in una Londra diventata fucina della rivoluzione industriale in generale e di quella degli strumenti a tastiera in particolare. Non è solo una questione tecnologica. Il clima fisico nelle capitali non cambia, quello politico e sociale sì. Londra si mantiene ricca e pacifica, Parigi finisce in fiamme, come ben scrive Charles Dickens.*

* Charles Dickens, *A Tale of Two Cities* [1859], Penguin Classics, London 2003.

In Francia, infatti, quel passaggio arriva in ritardo ma è più netto. Serve la grande Rivoluzione per mettere in soffitta il glorioso clavicembalo dei suoi magnifici costruttori François Blanchet e Pascal Taskin, e dei suoi autori François Couperin e Jean-Philippe Rameau. Anche se proprio Couperin, nella prefazione al suo *Premier livre* dei *Pièces de clavecin* del 1713, era stato fra i primi a sospirare la disponibilità di uno strumento a tastiera con la dinamica del *piano* e del *forte* necessaria per esprimere a fondo le emozioni del cuore: «Il clavicembalo è perfetto per la sua estensione, è brillante di per sé, ma siccome non si possono aumentare o diminuire il volume dei suoi suoni, sarò sempre grato a chiunque, con arte infinita sostenuta dal gusto, riuscirà a rendere questo strumento capace di espressione».

In Italia il passaggio è ancora più lento perché è basso l'interesse per la musica strumentale, e il suono squillante del clavicembalo è più adatto di quello ovattato del pianoforte a sostenere il declamato dei recitativi secchi che nei melodrammi in gran voga raccontano le vicende che precedono gli affetti del canto. E quando, nel melodramma romantico di Bellini, Donizetti e Verdi, al recitativo secco subentra quello accompagnato dall'orchestra, sparisce la funzione stessa della tastiera. In Italia c'è poca (o nulla) musica da camera e il pianoforte si usa per accompagnare il canto salottiero di soprani e tenori.

In quegli anni si risolve in buona misura anche la questione terminologica. Restano le denominazioni «clavicembalo», «gravicembalo», «cembalo» che ormai si applicano soltanto agli strumenti, ibridi compresi, che mantengono la tecnologia a pizzico. Per quelli con tecnologia a percussione, si perde in tutta Europa il termine «fortepiano», sostituito da «pianoforte» in Italia e da «piano» in Francia, Gran Bretagna, Spagna e altri paesi, escludendo la Germania che mantiene il termine tradizionale «Klavier» e specifica come «Flügel» il pianoforte a coda.

Ciò non significa, come detto, che la tecnologia a percussione sia ovunque omogenea e consolidata. Cambiano le meccaniche. A quelle viennesi e inglesi si aggiungono quelle francesi. Aumentano i volumi di suono, si limitano gli attriti rumorosi, si alleggerisce il peso

del tasto, cambia la struttura del mobile. Si adeguano le prestazioni e le dimensioni degli strumenti in risposta all'aumento della domanda, all'uso in pubblico e in privato, all'acustica e agli arredi degli ambienti. Nei grandi paesi, produttori vecchi e nuovi sviluppano tecnologie proprie che brevettano e mantengono segrete.

In parallelo nasce una vera e propria industria dell'educazione musicale. Non sono soltanto i fanciulli destinati alla professione musicale a misurarsi con la tastiera. Sono sempre di più i dilettanti che vogliono imparare per piacere proprio o di familiari e amici. Per molte fanciulle della buona borghesia suonare il pianoforte è parte del «corredo» matrimoniale, perché significa riuscire a far musica in casa, accompagnare chi canta e chi balla. Possedere un pianoforte è segno di distinzione sociale. I formati maggiori campeggiano nelle case alto borghesi, i formati minori (square piano, spinetta, pianoforte verticale) in quelle piccolo-borghesi. Ovviamente, niente di questo succede nelle abitazioni delle classi popolari, dove, osserva Jane Austen nel romanzo specchio del tempo *Orgoglio e pregiudizio*,* la sera si passa il tempo giocando a carte o si va a letto presto.

La diffusione del pianoforte impone la creazione di un repertorio su misura per il mercato sempre più vasto e assai meno specialistico dei bravi dilettanti. È forte la domanda di riduzioni per pianoforte a due o (meglio) a quattro mani di partiture orchestrali per l'intrattenimento domestico.** Servono testi di facile lettura, intuitivi, di pronto impiego, meglio se derivati dalla grande musica che ha successo nei teatri e nelle sale da concerto. Nei cataloghi degli editori, sempre più numerosi, compaiono antologie compilate per grado di difficoltà e con scelte di autori e generi che ben rispecchiano le mode del tempo. Mentre continua lo sviluppo, nella tecnologia costruttiva e nella fantasia inventiva.

Cambia anche la geografia della produzione. Progressivamente

* Jane Austen, *Pride and Prejudice*, T. Egerton, London 1813 (trad. it. *Orgoglio e pregiudizio*, Mondadori, Milano 2022).

** Marc-André Roberge, «From Orchestra to Piano: Major Composers as Authors of Piano Reductions of Other Composers Works», in *Notes*, Second Series, 1993, vol. 49, n. 3, pp. 925-936.

la meccanica viennese cede il passo a quella inglese, mentre cresce un'autonoma industria francese, con Sébastien Érard, Ignace Pleyel, Henri Herz che si battono per conquistare nuove fette di mercato, riducendo i prezzi e reclutando i migliori vessilliferi (che oggi si dicono influencer, testimonial) dei loro manufatti. In una Germania ancora parcellizzata politicamente ma sempre fortissima nella tecnologia, nascono i marchi che domineranno la scena da Ottocento avanzato in poi.

In questo panorama, i personaggi chiave di un quarantennio cruciale sono il primo autore davvero universale (Beethoven), il concertista alla moda (Hummel), il didatta per antonomasia (Czerny), coloro che hanno esteso il repertorio senza cedere al banale (Schubert, Mendelssohn), il visionario che guarda oltre (Schumann).

Lecture

Sandra P. Rosenblum, *Performance Practice in Classic Piano Music*, Indiana University Press, Bloomington (IN) 1988.

Michael Cole, *The Pianoforte in the Classical Era*, Clarendon Press, Oxford 1998.

Clive Brown, *Classic and Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford University Press, Oxford 1999.

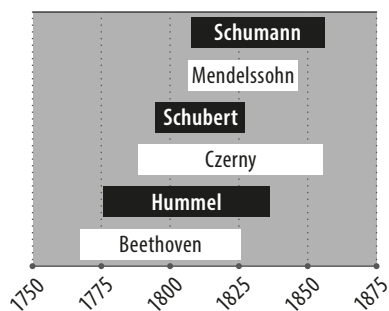
Jim Samson, «The Practice of Early Nineteenth-Century Pianism», in Talbot Michael (ed.), *The Musical World*, Liverpool University Press, Liverpool 2000.

R. Larry Todd (ed.), *Nineteenth Century Piano Music*, Routledge, Abingdon-Thames 2004.

Daniel Heartz, *Mozart, Haydn and early Beethoven, 1781-1802*, W.W. Norton, New York 2009.

William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.

Età dei pianeti del secondo orbitale



Ludwig van Beethoven

(1770-1827)

Barbaro tedesco nella Vienna classica. Improvvisatore prima che compositore. Alla ricerca del pianoforte ideale: Walter, Streicher-Stein, Érard, Broadwood, Graf.

Beethoven non ha un rapporto facile con il pianoforte, ma è lo strumento della sua vita. Quale pianoforte, ci si domanda con il senno di poi e con gli strumenti della moderna filologia. Sappiamo che una classica* distinzione della sua produzione in «maniere» è suggerita dalla netta suddivisione cronologica dei tre gruppi dei quartetti per archi: giovanili (1800-01), centrali (1805-14), estremi (1825-26). Sarebbe forse meglio leggere le «maniere» considerando invece i tre, pur ben distinti, cicli delle sonate per pianoforte: prime (1795-1802), mature (1803-10), ultime (1816-22). Cicli tutti legati a precisi quanto vistosi cambiamenti nelle scelte dei pianoforti e del conseguente diverso stile compositivo. Con un concreto nesso storico-biografico: il miglioramento delle tecnologie costruttive che non riesce a compensare la progressiva sordità dell'autore.

Gli inizi sono eccellenti: Beethoven parte con un enorme talento musicale però privo di una naturale disposizione per la tastiera. Le sue mani sono piccole e le dita tozze. Soltanto la gran pratica giovanile nella natia Bonn sul *Clavicembalo ben temperato* (ancora manoscritto) di Johann Sebastian Bach e sulle sonate e fantasie di Carl Philipp Emanuel gli danno sicurezza, persino spavalderia.

Stabilitosi a Vienna nel 1792, Beethoven diventa un pianista alla

* Romain Rolland, *Vie de Beethoven*, Hachette, Paris 1903 (trad. it. *Vita di Beethoven*, Passigli, Firenze 2020).

moda. La chiave della sua fortuna, al di là del valore intrinseco della musica, è il modo con cui si presenta in pubblico. Pur non perfetto nella tecnica, è competitivo con i virtuosi che affollano la Vienna di allora: i boemi Leopold Antonín Koželuh, Johann Baptist Vanhal, Josef Jelínek, Vojtech Matyáš Jírovec, Jan Nepomuk Hummel, le austriache Maria Theresia von Paradis e Josepha Barbara Auernhammer; il viennese Anton Eberl.

Nel 1800 Beethoven non si sottrae a un confronto diretto con il berlinese Daniel Steibelt. Costui viene letteralmente umiliato e non si ripresenterà più a Vienna, pur avendo fatto prima e continuato poi mirabili carriere: alle corti di Luigi XVI e di Napoleone a Parigi, nelle maggiori città tedesche, fermandosi a Londra per finire in gloria presso lo zar Alessandro I a San Pietroburgo. Beethoven inizia anche la carriera di pianista itinerante, esibendosi a Vienna nel 1795 e nel 1796 a Praga, Dresda e Berlino, impegnato con i suoi primi concerti e con il K 466 di Mozart. Attività che subito finisce.

Non c'è, infatti, in Beethoven, il portamento nobile e affettato dei concorrenti diretti di scuola mozartiana e asburgica. Scarmigliato e veemente, di regola il giovane barbarico e tedesco Beethoven aggredisce la tastiera con mani fortissime, alternando rombi tempestosi a squarci di sereno. Meno brillante e virtuoso di tutti i concorrenti, Beethoven sa far cantare lo strumento ed è un insuperabile improvvisatore. Riesce a trasmettere ai suoi aristocratici e borghesi ascoltatori le emozioni del nascente romanticismo. Gli piace sperimentare incroci melodici e accordi inconsueti, liberare risonanze misteriose. Come succedeva col Pantalón, strumento al tempo ancora diffuso nella Germania settentrionale e gradito in Francia e Austria, costruito anche da Silbermann, utilizzato da Carl Philipp Emanuel Bach. Il Pantalón non aveva smorzatori e la bravura dell'esecutore risiedeva nel dominare il groviglio delle risonanze generate. Se ne coglie l'eco, in Beethoven, nel celeberrimo primo movimento della sonata detta *Al chiaro di luna* (*Quasi una Fantasia* op. 27 n. 2, 1801) da suonarsi «senza sordini», cioè senza smorzatori. E nei tanti casi in cui quel groviglio è opportuno, come nelle sonate *Tempesta* (op. 31 n. 2, 1801-02) e *Waldstein* (op. 53, 1804). La rivoluzione che Beethoven porta nella Vienna imperiale e nella musica tutta è, in primo luogo,

una questione di timbro, cioè di colore sonoro. Non più il suono cristallino dell'antico clavicembalo a plettro, ma la forza flessibile del nuovo pianoforte a martelli, pur frenata dai limiti meccanici e sonori dello strumento del tempo. Limiti che Beethoven conosce perfettamente e che lo frusteranno per tutta la vita.

Non si sa bene su quali strumenti si formi il giovane Beethoven.* Il suo maestro, Christian Gottlob Neefe, di eccellente scuola sassone (e anche agente commerciale a Bonn del costruttore Friederici, come Bach figlio ad Amburgo e Mozart padre a Salisburgo), di sicuro gli fa conoscere e amare i suoni morbidi dei nuovi pianoforti e le sfumate risonanze del clavicordo. La sensibilità timbrica di Beethoven cerca di combinarsi con l'agile meccanica viennese (o tedesca) degli strumenti costruiti sul modello di Johann Andreas Stein che aveva incantato Mozart ad Augusta nel 1777. Trasferitosi a Vienna, Beethoven si mette subito alla ricerca del proprio pianoforte ideale. Fra i tanti (un centinaio!) di costruttori allora attivi in città e dintorni, preferisce affidarsi ad Anton Walter (compra un suo strumento nel 1795) e a Johann Andreas Streicher che, come sappiamo, sposando Nannette, figlia del fondatore, eredita la bottega di Stein, aggiunge il suo nome alla ragione sociale e nel 1794 da Augusta la trasferisce a Vienna. Mantenendosi fedele alla meccanica viennese e solo costruendo strumenti di maggiori dimensioni, la casa Streicher-Stein continua a operare fino al 1894.

Tutte le composizioni che Beethoven scrive negli anni 1794-1803 si adattano ai pianoforti Stein- Streicher e Walter. Ovviamente non si adattano più ai clavicembali, sui quali è impossibile realizzare i non pochi segni dinamici apposti sugli autografi: *pianissimo*, *piano*, *forte*, *fortissimo*, *sforzato*, *crescendo*, *diminuendo*. La scrittura è sempre innovativa. Si discosta assai da quella di Mozart e Haydn. Si avvicina molto a quella più moderna della scuola londinese di fine Settecento** che, ricordiamo, è costituita da immigrati: l'italiano Clementi, il

* William S. Newman, «Beethoven's Pianos versus His Piano Ideals», in *Journal of the American Musicological Society*, 1970, vol. 23, n. 3, pp. 484-504.

** Alexander L. Ringer, «Beethoven and the London Pianoforte School», in *The Musical Quarterly*, 1970, vol. LVI, n. 4, pp. 742-758; Beethoven-Haus, *Beethoven's Relationship to Britain*, Beethoven Haus, Bonn 2002.

boemo Dussek, il tedesco Cramer, l'irlandese Field, tutti attirati dal dinamismo di una città che offre opportunità e accoglienza.

Grazie all'efficiente sistema editoriale e postale, Beethoven ha accesso alle novità in tempo reale. Non sorprende che conosca e studi le più recenti sonate di Clementi e di Dussek, al punto di parafrasarle e talvolta riportarle direttamente nelle proprie composizioni: le terze e le ottave dell'uno, i passaggi brillanti e cantabili dell'altro. Di entrambi ha grande stima, prontamente ricambiata. A lungo accarezza l'idea di trasferirsi a Londra in cerca di maggior fortuna, sulle orme di Haydn. Però la sordità progredisce e così l'insoddisfazione per la scarsa sonorità dei pianoforti viennesi di Walter e Streicher-Stein.

In un quadro generale in continuo cambiamento, a inizio Ottocento, Beethoven rivolge l'attenzione a Parigi dove, archiviata la Rivoluzione, splende l'astro di Napoleone e la vita musicale prende nuovo slancio. Fra l'altro, nel 1801, Haydn riceve a Vienna, come omaggio promozionale, un pianoforte costruito a Parigi da Sébastien Érard, il quale, rientrando da Londra, aveva portato con sé la tecnologia meccanica di Broadwood, l'aveva migliorata e la utilizzava in una propria fabbrica, prontamente allestita. In casa Haydn, Beethoven prova il nuovo strumento, si convince della sua superiorità sonora rispetto ai modelli viennesi e fa in modo di ricevere, nel 1803, sempre in omaggio, un Érard di grandi dimensioni.* Il risultato artistico non si fa attendere. Nascono così le Sonate op. 53 *Waldstein* (1803) e op. 57 *Appassionata* (1805), seguite dal Quarto Concerto (1805-06) e altre sonate fra le quali l'op. 81a *Les Adieux* (1810), a sua volta preceduta (ispirata?) dall'analoga di Dussek. Sono composizioni impegnative sia per l'esecutore sia per lo strumento. È anche difficile immaginare un pianoforte viennese classico alle prese con le ondate sonore della grande orchestra nel Concerto *Imperatore* (1809-10).

Ma ancora una volta l'immaginazione dell'artista supera la tecnologia del costruttore. L'insoddisfatto Beethoven chiede all'amica

* Tilman Skowronek, «Beethoven's Erard Piano: Its Influence on His Compositions and on Viennese Fortepiano Building», in *Early Music*, 2002, vol. 30, n. 4, pp. 522-538.

Nannette Streicher-Stein di intervenire sull'Érard con modifiche e riparazioni; e anche di fargli avere uno dei nuovi pianoforti della sua fabbrica, potenziati e aggiornati per far fronte alla feroce concorrenza. I risultati sono modesti. L'Érard finisce in un angolo, il nuovo Streicher regge male le percussioni di un Beethoven sempre più sordo che picchia sulla tastiera per estrarre un suono che non riesce a udire. Ne consegue una depressione durata quasi cinque anni e che si attenua solo attorno al 1816.

Forse stimolato da un nuovo modello Streicher-Stein, Beethoven riprende a scrivere per pianoforte. La Sonata op. 101 è la prima che porta sul testo stampato l'indicazione «für das Hammerklavier» (per tastiera a martelli), subito trasformata in titolo nella successiva e immensa op. 106 (1818-19). Non c'è alcun dubbio che le precedenti sonate non siano destinate al cembalo, però la precisazione ha un valore epocale.

Spesso la *Hammerklavier* è stata collegata al pianoforte arrivato in regalo da Broadwood,* ma non è così. Probabilmente era stato Clementi, in visita nel 1808, a decantargli le qualità dello strumento inglese. Di sicuro c'era un Broadwood a Vienna, nella casa di Haydn. Beethoven lo aveva esaminato. Thomas Broadwood, figlio e successore del fondatore John, visita Vienna nel 1817 e forse incontra Beethoven. Decide di regalargli un suo modello con tastiera estesa a sei ottave. Quel pianoforte viene imbarcato a Londra il 27 dicembre 1817, sbarcato a Trieste, fermato qualche tempo in dogana, portato via carro a Vienna e lì sottoposto a collaudi e riparazioni per (presunti o reali) danneggiamenti subiti durante il laborioso trasporto. Avidi di carpirne la tecnologia, se ne occupano gli Streicher-Stein coadiuvati dal consulente e pianista-compositore inglese Cipriani Potter. Beethoven lo riceve a fine agosto 1818 nella sua residenza estiva di Mödling. Non si sa se lo utilizzi per scrivere (nel tardo autunno) il finale della *Hammerklavier*, l'impervia «Fuga a tre voci con alcune licenze». I movimenti precedenti risultano infatti già completati quando gli arriva lo strumento. La composizione del primo movimento

* Kenneth Mobbs e Michael Latham, «Beethoven's Broadwood», in *Early Music*, 1992, vol. 20, n. 3, p. 527.

inizia infatti nell'autunno del 1817 e quella del terzo finisce nella primavera successiva. L'intero lavoro è tuttavia compatibile con l'estesa tastiera del più recente Streicher-Stein, ma non con quella del Broadwood, cui mancano cinque tasti acuti. Forse, ma col senno di poi, si può dire che il maggiore spettro dinamico dello strumento inglese dà migliori risultati nel tempestoso «Allegro», mentre le sue più ovattate sonorità esaltano il visionario intimismo dell'«Adagio sostenuto». Di sicuro il maggior peso della meccanica inglese soffre il confronto con la leggerezza di tocco dei tasti viennesi nel rendere il velocissimo «Scherzo» e l'intricata polifonia finale.

È invece probabile, ma non sicuro e tanto meno univoco, il coinvolgimento del Broadwood nella terna delle ultime sonate op. 109, 110, 111 (1820-22). Si coglie nelle pagine lente e più cantabili, quando la densità degli impasti armonici prevale sulla chiarezza delle trame contrappuntistiche e delle trine decorative. Invece, ciascuna delle caleidoscopiche *Variazioni su un tema di Diabelli* (1819-22) sembra pensata per un suono personale e diverso, in quello che possiamo definire un fantasioso disordine, per uno strumento che ancora non c'è.

Ma neppure il maggior volume di suono del Broadwood riesce a penetrare le orecchie malate di Beethoven. Il Broadwood si rivela meno robusto del previsto, sono necessari continui interventi di riparazione e manutenzione.* Pur disamorato, Beethoven tiene lo strumento per il resto della sua vita. E continua a comporre (*Bagatelle* op. 126, 1826) e a cercare il pianoforte ideale.

Sempre più sordo, convince Streicher-Stein a costruire un dispositivo capace di fargli udire un suono che si fa sempre più lontano. Il risultato è una specie di cupola-conchiglia da poggiare sulla cordiera, che si rivela inefficiente. Si rivolge pure al concorrente Wilhelm Leschen, altro artigiano del luogo e tedesco di origine. Chiede di aggiungere una quarta corda alle tre esistenti, senza risultati. Finisce col rifornirsi da un altro ancora, Conrad Graf, pure immigrato tedesco e ultra-rivale di tutti, destinato a diventare il maggior prodotto-

* David Winston, «The Restoration of Beethoven's 1817 Broadwood Grand Piano», in *The Galpin Society Journal*, 1993, vol. 46, pp. 147-151.

re viennese di pianoforti nella prima metà dell'Ottocento, ammirato da Schubert, Schumann, Chopin, Liszt.

Nel fluttuante e competitivo quadro dei fabbricanti di allora, Graf è un esordiente. Nel 1804 rileva una piccola bottega e nel giro di pochi anni si afferma come produttore di strumenti a basso costo. È uno dei primi a impiantare una specie di catena di montaggio con attenta distribuzione delle varie fasi della costruzione. I suoi strumenti sono robusti e affidabili ma senza fronzoli, adatti a clienti di media-piccola borghesia. Il successo commerciale gli permette di ampliare più volte la fabbrica e passare dai dieci dipendenti del 1809 ai quaranta del 1835.

Lo strumento regalato a Beethoven è assai speciale, studiato per attenuargli le difficoltà di ascolto. Su una tastiera estesa a sei ottave e mezza, di sicuro l'aggiunta di un'ulteriore corda alle due o tre che al tempo sono percorse da ciascun martelletto aumenta il volume del suono. Ma non è abbastanza per Beethoven, che nei suoi ultimi tre anni di vita si isola nell'astrazione del quartetto per archi e utilizza poco il pianoforte, compreso quello di Graf, che risulta legato solo alla riduzione pianistica della *Grande fuga* op. 133 per quartetto d'archi. Ma è di Graf l'ultimo pianoforte scelto da Beethoven nel 1826, un anno prima di morire.

La ricerca del suono perfetto per l'immaginario pianistico di Beethoven continua, come vedremo, per tutto l'Ottocento romantico. Nel Novecento è testimoniata dalle incisioni dei maggiori pianisti e tuttora non si può dire conclusa. Concerti, variazioni, bagatelle, sonate sono un banco di prova immancabile. L'integrale delle 32 sonate è il punto d'arrivo dei pianisti, dall'impresa di Artur Schnabel negli anni trenta, a quelle classiche dei tedeschi Wilhelm Backhaus e Wilhelm Kempff, alla viennese di Friedrich Gulda, alla strutturale di Maurizio Pollini, alla modernista di Igor Levit. Senza dimenticare il contributo, parziale ma corposo, dei russi Svjatoslav Richter ed Èmil' Gilel's, la cui prematura scomparsa ha per poco impedito il completamento.

Lecture

Martin Cooper, *Beethoven, the Last Decade 1817-1827*, Oxford University Press, Oxford 1970.

Kenneth Drake, *The Beethoven Sonatas and the Creative Experience*, Indiana University Press, Bloomington (IN) 1994.

Robin Stowell (ed.), *Performing Beethoven*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.

Barry Cooper, *Beethoven*, Oxford University Press, Oxford 2008.

Sven Hiemke (hrsg. von), *Beethoven Handbuch*, Bärenreiter Metzler, Kassel 2009.

Jan Swafford, *Beethoven, Anguish and Triumph*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston 2014.

Charles Rosen, *Beethoven's Piano Sonatas*, Yale University Press, New Haven (CT) 2020.

Johann Nepomuk Hummel

(1778-1837)

Concertista stanziale e di passo. Amico di Beethoven. Musica a Weimar. Lo stile Biederman. Nuovelle vague pianistica. Allievi mancati.

Non meno, anzi più di Dussek, è Johann Nepomuk Hummel il primo vero concertista itinerante di pianoforte in senso moderno. È lui la cerniera fra gli stanziali Mozart e Beethoven e chi gira il mondo, a cavallo fra Settecento e Ottocento, fra classicismo e romanticismo. Di Mozart è l'allievo più importante, se non proprio l'unico. Di Beethoven è amico, estimatore, interprete. Per i pianisti-compositori medio-grandi e piccoli che gli sono vissuti accanto e venuti subito dopo, Hummel è comunque un modello riverito.

I suoi primi passi sono quelli tipici del bambino prodigio. Figlio di un buon violinista, inizia a suonare il pianoforte a cinque anni. Trasferitosi a Vienna dalla nativa Bratislava, a otto anni ha la fortuna di farsi ascoltare da Mozart, che gli offre subito lezioni gratuite e ospitalità in casa propria. Due anni dopo, nel 1788, inizia la sua lunga carriera di pianista di giro. Accompagnato (come già il bambino Mozart) dal padre impresario-organizzatore, il ragazzino Hummel percorre Boemia, Germania, Danimarca e Scozia esibendosi in taverne e palazzi, spesso affollati ma talvolta quasi deserti, incurante delle intemperie e delle difficoltà di viaggi in scomode carrozze su strade dissestate e pericolose.

Arrivato nel 1791 a Londra, si esibisce tredicenne alla corte del re Giorgio III e in altri centri inglesi. Si perfeziona con Clementi, suona un concerto di Mozart in una stagione del direttore e visionario impresario Johann Peter Salomon ed è compensato con una ghinea dall'ammirato Haydn che a lui dedica una sonata. A sua volta Hum-

mel presenta in pubblico uno fra i tanti trii (una quindicina) che Haydn compone durante i soggiorni londinesi e nel pieno dell'entusiasmo per la scuola pianistica inglese.*

Una programmata estensione della tournée in Francia e Spagna viene annullata per l'acuirsi delle violenze rivoluzionarie. Hummel sbarca pertanto avventurosamente in Olanda, suona all'Aja. Passando da Amsterdam, Colonia, Bonn, Francoforte, Linz torna a Vienna** e finalmente si concede un po' di respiro. Ancora sedicenne, qui studia composizione con Johann Georg Albrechtsberger e Antonio Salieri che in quel tempo (1793-94) insegnano anche al più anziano (ventitreenne) Beethoven, appena arrivato da Bonn. Il primo impatto fra i due giovani allievi è drammatico. Confesserà Hummel al proprio allievo Ferdinand Hiller: «L'avvento di Beethoven fu per me uno shock. Avrei mai potuto seguire le orme di un tale genio? Per un po' rimasi come paralizzato, dubitando di me stesso. Poi conclusi che era meglio continuare per la mia strada»***.

Pur concorrenti nel mondo concertistico viennese di fine Settecento, nonostante forti dissapori e frequenti lontananze geografiche, Hummel e Beethoven mantengono un rapporto di amicizia e stima per tutta la vita. Nel marzo del 1827 Hummel è spesso al capezzale di Beethoven morente, ne accompagna il feretro e omaggia la sua memoria con un'improvvisazione sul tema dell'«Allegretto» della Settima Sinfonia e sul coro dei prigionieri dell'opera *Fidelio*.

La carriera di Hummel continua non solo come pianista itinerante alla moda ma anche come residente maestro di cappella. Stabile a Vienna per una decina d'anni, Hummel suona spesso in palazzi privati, ma per mantenersi deve dare lezioni, comporre. Raccomandato da Haydn diventa condirettore dell'orchestra ricostruita nel 1806 dal principe Nicolas Esterházy nella residenza di Esterháza, grandiosa ma periferica. Non riesce a integrarsi. Licenziato nel 1811, torna a

* Richard Chesser (ed.), *The Land of Opportunity: Joseph Haydn and Britain*, British Library, London 2014.

** Joel Sachs, *Kapellmeister Hummel in England and France*, Information Coordinators, Detroit (MI) 1977.

*** Mark Kroll, *Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe*, Boydell & Brewer, Martlesham 2014.

Vienna e rinverdisce la sua fama di pianista anche grazie alla mondanità e alle innumerevoli feste che accompagnano nel 1814 il Congresso della Restaurazione. Riprende le tournées estere. Impressiona Carl Maria von Weber, pure lui formidabile pianista.

Dotato di mani e dita smisurate, Weber firma due notevoli concerti e un celeberrimo *Konzertstück* per pianoforte e orchestra (1821). È autore di una ancor più popolare *Invitation à la danse* per pianoforte solo (1819, orchestrata da Hector Berlioz nel 1841) e di quattro sonate per pianoforte in parte entrate nel repertorio di interpreti novecenteschi del calibro di Alfred Cortot, Claudio Arrau, Émil' Gilel's, Sviatoslav Richter. Però Weber passa alla storia della musica non come pianista, bensì come padre dell'opera romantica tedesca con *Der Freischütz* (*Il franco cacciatore*, 1821), *Euryanthe* (1823), *Oberon* (1826).

Nel 1816 Hummel accetta un incarico di maestro di cappella alla corte di Stoccarda, con esiti disastrosi: scarsa presenza, poca capacità organizzativa. Gli va invece benissimo a Weimar, dove s'insegna come maestro di cappella nel 1816 rimanendovi per il resto della vita. Diventa un protagonista del vivace centro della Turingia, già residenza di Schiller (fra il 1787 e il 1805) e dove vive Goethe (dal 1775 al 1832, suo ultimo anno). Ha l'incarico di dirigere la vita musicale e d'insegnare a corte. Lavora bene, sostenuto dalla principessa regnante, diventata sua attenta allieva. Gli sono concessi due mesi liberi all'anno per tenere concerti altrove. Così può presentarsi nei maggiori centri europei e lasciare un segno indelebile nella storia del concertismo e del repertorio pianistico.

Suona a Praga e Vienna nel 1820. Nel 1821 a Berlino incontra Gaspare Spontini. In Russia nel 1822 conosce John Field. Nel 1823 è alla corte d'Olanda. Si ferma a Weimar per un anno e nel 1825, invitato dal direttore del Conservatorio Luigi Cherubini, torna a Parigi, dove riceve la Légion d'honneur e dove ancora fa scalpore la sua tecnica pianistica, che impressiona il giovane Liszt. Lo troviamo a Vienna nel 1826 e, l'anno dopo, è accanto a Beethoven nei suoi ultimi giorni. Frequenta anche Schubert, che gli dedica il suo ultimo trittico di sonate. Nel 1828 transita a Berlino e Varsavia, dove lo ascolta entusiasta il giovane Chopin. L'anno successivo, passando da Parigi, giunge a Londra e vi resta tre mesi: preparate con cura dagli amici residen-

ti Friedrich Kalkbrenner e Ignaz Moscheles, le sue esibizioni in pubblico e a corte hanno un successo clamoroso.

Stanchezza, età e soprattutto concorrenza delle generazioni più giovani cominciano a indebolire la fama di Hummel negli anni trenta. Sta subentrando la *nouvelle vague* di Henri Herz, Johann Peter Pixis, e ancor di più quella di Liszt, Chopin, Thalberg. Le tournées successive a Parigi e Londra hanno eco modesta. Fino alla fine dei suoi giorni, Hummel prosegue la sua preziosa attività a Weimar. Suona spesso in casa Goethe. Continua a insegnare ma esige onorari altissimi: già nel 1819 il padre di Liszt gli aveva proposto il figlio Franz come allievo, ma fu dissuaso dal costo esorbitante: e opportunamente ripiegò su Czerny, che accettò d'insegnare gratis riconoscendo il talento immenso di quel bambino di otto anni. Anche Schumann rinunciò a prendere lezioni da lui per gli stessi motivi e si affidò al futuro suocero Friedrich Wieck. La fama di Hummel didatta è confermata dalla larghissima diffusione del *Teorico e pratico corso d'istruzione sull'arte di suonare il pianoforte* pubblicato nel 1828 e che raccoglie non meno di duemila esempi musicali.

Hummel ovviamente scrive molta musica, non solo per proprio uso e consumo: concerti, sonate, lavori da camera soprattutto per il pianoforte. Però non è un campione d'innovazione formale e resta assai fedele ai principi del suo antico maestro Mozart. Evita pure la tensione dialettica beethoveniana. Oberato da tanti impegni, forse non trova il tempo necessario per affinare la propria inventiva. Diviene campione dello stile intermedio fra classicismo e romanticismo, diffuso nelle capitali europee fra la restaurazione nobiliare del 1814 e la rivolta borghese del 1848 che va sotto il nome di Biedermeier. Quella musica è molto apprezzata anche da colleghi di rilievo, come i citati Chopin, Liszt, Schumann, oltre che da Friedrich Kalkbrenner, Ignaz Moscheles, Henri Herz e tanti altri che a quello stile aderiscono. Scomparsa la persona fisica, anche la fama sparisce e Hummel è presto dimenticato. L'ovvia eccezione è Liszt, che tiene in repertorio un paio di suoi concerti nelle prime esibizioni a Vienna, Parigi e Londra. I grandi passi di agilità e la cantabilità operistica trasferita sulla tastiera da Hummel si ritrovano inoltre nei due concerti di Chopin. Curiosamente, l'unico suo concerto che tuttora

si ascolta spesso nelle stagioni sinfoniche è quello per tromba, scritto nel 1803, alla maniera di Haydn.*

In ogni caso, Hummel determina il futuro con la sua vita di concertista di passo. Di regola non viaggia con un proprio strumento. Si esibisce con quello che trova. Nei primi anni gli capitano tastiere con la leggera meccanica viennese di Stein e Walter. Poi si ritrova quelle con la pesante meccanica inglese di Broadwood. Infine, quelle intermedie francesi di Érard. In fondo, Hummel si fida della «sua» meccanica, adatta a ogni tastiera. Fatta di eleganza di fraseggio e di tocco, frutto del talento naturale e della scuola mozartiana. Il suo modo di suonare la propria musica fa la differenza e dà un tocco di originalità che nessun altro riesce a replicare.

Cercano infatti di imitarlo in tanti. Più di tutti il tedesco e non meno girovago Kalkbrenner,** formatosi prima al Conservatorio e poi vissuto a Vienna (1803-13), dove è apprezzato allievo di Albrechtsberger, di Haydn, di Clementi (lì di passaggio) e ovviamente dello stesso Hummel. A Londra (1814-23) e poi a Parigi (1824- 49) Kalkbrenner diventa famoso per il suo tocco raffinato e uniforme che cerca di trasmettere ai suoi tanti allievi, dai quali anch'egli esige ricchi onorari. Scrive molta musica didattica e fortunati trattati teorici (*Méthode pour apprendre le Pianoforte*, 1830; *Traité d'harmonie du pianiste*, 1840). Insegna al Conservatorio e con lui s'impone una particolare tecnica basata più sull'agilità delle dita piuttosto che sulla forza delle braccia, il cosiddetto *jeu perlé*, molto adatto alle tastiere leggere dei pianoforti di fabbricazione parigina, diventato caratteristico della scrittura di Saint-Saëns, Fauré, Debussy e, come vedremo, delle esecuzioni dei maggiori pianisti francesi del Novecento.

Kalkbrenner si propone come maestro al giovane Chopin, che però rifiuta, pur avendogli già dedicato il proprio Primo Concerto op. 21 (1830). Inventando un marchingegno di grande successo – denominato «chiroplasto» a Londra (1818), brevettato poi a Parigi come

* Dieter Zimmerschied, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Nepomuk Hummel*, Hofmeister, Hofheim am Taunus 1971.

** Hervé Audéon, «L'œuvre de Frédéric Kalkbrenner (1785-1849) et ses rapports avec Frédéric Chopin (1810-1849)», in Hug Vanya e Steiner Thomas (éds.), *Chopin et son temps*, Peter Lang, Basel 2016.

«guidemains» –, pensato per rendere del tutto meccanico il maneggio della tastiera, il didatta Kalkbrenner contribuisce (a sua insaputa) a rovinare le dita di Schumann.

Nel doppio crogiolo Vienna-Londra si forma anche il praghese Ignaz Moscheles.* Dal 1808 nella capitale asburgica, studia pure lui con Albrechtsberger, diventa amico di Beethoven (che gli affida la riduzione pianistica dell'opera *Fidelio*), conosce Clementi, Hummel, Kalkbrenner, improvvisa a quattro mani con Giacomo Meyerbeer, incanta come pianista-compositore il gran mondo del Congresso di Vienna. Stabilitosi a Londra (1825-46) dopo aver girato l'Europa come concertista, diviene un punto di riferimento del sempre vivace mondo musicale inglese. Ristabilisce il rapporto con Clementi, già suo maestro a Vienna. In quanto membro influente della London Academy of Music rinnova il repertorio, promuovendo soprattutto la musica dell'idolatrato Beethoven (del quale è uno dei primi a presentare integrali pianistiche in recital pubblici).

Nel 1829 organizza il famoso viaggio in Inghilterra e Scozia di Mendelssohn, cui aveva dato lezioni a Berlino (1824), battezzando così il rapporto privilegiato fra il giovanissimo compositore e le isole britanniche. Con lo stesso Mendelssohn suona in pubblico, e lo fa anche con Thalberg e Clara Wieck-Schumann, talvolta nei concerti per tastiere multiple di Bach padre. E, negli anni della Bach Renaissance, Moscheles non manca di riesumare il dimenticato clavicembalo.

Quando nel 1846, su proposta di Mendelssohn, fondatore del Conservatorio di Lipsia, accetta l'incarico di professore, Moscheles lascia a Londra un'eredità culturale che ne assicura il prestigio nei decenni successivi, anche grazie agli allievi diretti Arthur Sullivan (quello delle operette) e il più che conservatore Charles Villiers Stanford. Quell'eredità didattica e organizzativa resta molto più solida della declinante fortuna delle sue composizioni originali che, limitandosi al pianoforte, contano ben otto concerti, sonate, fantasie, variazioni su temi popolari e operistici, ballabili, studi. Sempre ligi alla lezione di Beethoven e alla salda conservazione del passato.

* Emil Smidak, *Ignaz Moscheles*, Scholar Press, Aldershot 1989; Mark Kroll, *Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe*, cit.

Nei medesimi ambienti prospera anche il nomade berlinese Daniel Steibelt, concertista prima a Parigi (1790) poi a Londra e quindi con trionfale tournée sul continente, che però sbatte (1800) nell'umiliante e già ricordato confronto a Vienna con Beethoven. Indomito, Steibelt ripara a Parigi, onorato da Napoleone, e continua la sua carriera al servizio dello zar Alessandro I alla corte di San Pietroburgo. Assieme a John Field contribuisce a creare, nella capitale sul Baltico, la fucina della favolosa scuola pianistica russa.

Altro personaggio di spicco in quel mondo di mobilissimi e intraprendenti musicisti è il viennese Henri Herz,* allievo di Moscheles. Con base a Parigi, attivo in Europa e America, costruttore e imprenditore, autore di un numero sterminato di pagine pianistiche, lo ritroveremo fra gli innovatori che a metà Ottocento hanno contribuito allo sviluppo del pianoforte moderno, in particolare dei martelletti, con innovativi rivestimenti multistrato.

Quasi completamente sparite dai repertori di Ottocento e Novecento, le musiche pianistiche dei personaggi qui sopra citati sono in qualche misura recuperate dalla curiosità dei tempi moderni e dalla necessità delle case discografiche di espandere il proprio catalogo. Sono tuttavia testimonianza viva del fondamentale tempo in cui davvero la musica esce dalle chiese e dai palazzi nobiliari, entra nei salotti borghesi, attira nuovo pubblico. Si formano le società di concerti, crescono i consumi e dunque i mercati del pianoforte. Con i concertisti itineranti a fare da commessi viaggiatori, a loro insaputa, ma non più di tanto.

Lecture

Joel Sachs, *Kapellmeister Hummel in England and France*, Information Coordinators, Detroit (MI) 1977.

Thomas Kurt, *Johann Nepomuk Hummel und Weimar: Komponist, Klavier-virtuose, Kapellmeister, 1778-1837*, Rat der Stadt, Weimar 1987.

Anselm Gerhard e Laurenz Lütteken (hrsg.), *Zwischen Klassik und Klassizismus. Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar*, Bärenreiter, Kassel 2003.

* R. Allen Lott, *From Paris to Peoria*, Oxford University Press, New York 2003.

Carl Czerny

(1791-1857)

Didattica pianistica per professionisti e dilettanti. Czerny a Vienna. Cramer a Londra. Kalkbrenner a Parigi. Field a San Pietroburgo e Mosca.

La crescita straordinaria della domanda di pianoforti a inizio Ottocento ha come ovvio effetto collaterale la necessità di insegnarne l'utilizzo. E non si tratta, come con (quasi) tutti i precedenti strumenti musicali, di educare professionisti in appositi ed esclusivi conservatori. Si devono preparare acquirenti interessati a un uso personale, amatoriale, del nuovo prodotto. Torna utile l'analogia con la storia del personal computer.

Infatti, negli anni ottanta del Novecento il progresso tecnologico (dalle valvole termoioniche ai circuiti a stato solido su schede miniaturizzate alimentate con batterie al litio) ha permesso il passaggio dai calcolatori di grandi dimensioni ai calcolatori portatili, dagli ingombranti mainframe ai personal computer fino agli smartphone tascabili. Il numero degli utilizzatori professionali e industriali è diventato marginale rispetto a quello degli utilizzatori personali e domestici. È stato necessario rivoluzionare, anzi ricreare il sistema di formazione e i relativi manuali di addestramento. Senza entrare nei percorsi dei linguaggi operativi (software) si è dovuto puntare sull'immissione dei dati e sul controllo degli effetti, ovvero sul corretto uso della tastiera (del computer, del pianoforte) e la sua corrispondenza col risultato (l'elaborato, il suono) sapendo di rivolgersi a utilizzatori finali con preparazioni e ambizioni diverse. Un conto è formare un professionista, un altro è avviare un dilettante. Ci si deve affidare a una forma di selezione naturale che funziona da sempre.

Come nella scienza e nell'industria non si affida un supercompu-

ter a un analfabeta, così nella musica professionale solo chi dimostra talento innato e ben rodato viene ammesso all'educazione superiore nei conservatori pubblici e privati. Nei beni durevoli di largo consumo, appunto come nel caso del personal computer e del pianoforte per uso personale/domestico, invece non sono indispensabili specifiche doti innate e subito acquisite. Bastano una normale cultura di base e un po' di buona volontà. Va dunque tarata l'offerta educativa, sia per il *personal computer* che per il *personal piano*. I manuali d'istruzione per il computer sono sempre aggiornati alla tecnologia corrente e i risultati sono verificati a occhio, sullo schermo o sulla carta stampata. Più complesso è l'altro caso, perché anche i più moderni manuali per pianoforte sono funzionali a testi immutabili (perché firmati Bach, Czerny, Chopin...) e i risultati sono verificati dall'orecchio, che è organo di senso assai più accurato di quello della vista.

La scuola elementare e media di pianoforte nasce ai primi dell'Ottocento e continua per buona parte del Novecento proprio su questi principi. Si mantiene la tradizione dei grandi autori-esecutori che insegnano a pochi eletti i segreti del mestiere, talvolta in istituti d'eccellenza, talaltra al proprio domicilio. Più produttive, in termini di volumi, sono le scuole professionali, cioè i conservatori (pochi, concentrati nelle grandi città, ma in forte espansione), che preparano aspiranti concertisti ma soprattutto allevano buoni maestri che poi si guadagnano da vivere impartendo lezioni private (o pubbliche nei paesi in cui l'insegnamento della musica è compreso nella scuola dell'obbligo) a chi dispone di un pianoforte e intende farne uso amatoriale, con un percorso di studi tarato sui singoli allievi. Per questo segmento d'utenza servono teorie e metodi operativi adatti.

Nella prima metà del Settecento esiste già una buona letteratura didattica per la tastiera. Giustamente famoso è *L'Art de toucher le Clavecin* (1716, 1717) di François Couperin. Non meno importante è il *Versuch* (1753) di Carl Philipp Emanuel Bach, che peraltro è contemporaneo al trattato per il flauto (1752) di Johann Joachim Quantz e di quello per il violino (1756) di Leopold Mozart. E c'è, diffusissima su manoscritti anche se non ancora pubblicata a stampa, la didattica per pianoforte che ha come padre virtuale Johann Sebastian Bach. Virtuale perché applicata al suono di uno strumento che al tempo ancora non

esisteva. Il padre reale di quella didattica è il viennese Carl Czerny, che forgia una scuola pianistica giunta fino ai nostri giorni.

Il suo talento si rivela prestissimo. A dieci anni il padre lo porta da Beethoven, che gli chiede di eseguire la Sonata op. 13 *Patetica* e il Lied *Adelaide*. Beethoven ne è incantato e accoglie Czerny come allievo. Tale privilegio è concesso soltanto anche a Ferdinand Ries, che per anni funge anche da segretario tuttotfare e correttore di bozze. Fra il 1801 e il 1804 Czerny riceve lezioni regolari, che proseguono sporadicamente negli anni successivi.

Czerny mantiene per Beethoven una devozione assoluta, sia personale sia artistica, fatta di attenzioni e di preziose testimonianze biografiche.* Man mano che vengono pubblicate, impara a memoria le sue sonate per pianoforte grazie al supporto del nobile mecenate principe Lichnowski. Tale è la fiducia nell'allievo, che Beethoven gli affida la prima esecuzione a Vienna (21 febbraio 1812) del Quinto Concerto *Imperatore* (la prima assoluta era già avvenuta a Lipsia il 28 novembre 1811, con solista Friedrich Schneider – a sua volta autore di sette concerti e ventitré sinfonie).

Czerny non intraprende tuttavia la carriera del concertista di giro e rimane stanziale, a Vienna. Preferisce comporre facendo tesoro delle lezioni beethoveniane. Il suo catalogo ufficiale elenca ben 861 numeri d'opera in cui compaiono sinfonie (9), ouvertures, lavori da camera con vario organico. Prevale ovviamente la produzione per pianoforte: sonate (11), concerti, pezzi di genere, ballabili alla moda, tantissime variazioni (circa 180) su popolari temi di Mozart, Beethoven, Schubert, Paganini, Weber, Donizetti, Bellini.

Sul valore di queste composizioni le opinioni discordano. Benevole quelle dell'allievo Liszt e di Brahms. Ironiche quelle di Debussy, che dedica a Czerny il primo dei suoi *Douze Études*, quello per le cinque dita. Entusiasta si dichiara il provocatorio amante della meccanica Stravinskij. Nessuno dubita invece della qualità delle sue collezioni di esercizi e studi, gradualì e progressivi, per principianti e professionisti, distribuiti in modo omogeneo lungo l'intero arco della sua attività.

* Carl Czerny, «Recollections from My Life» [1842, trad. Ernest Sanders], in *The Musical Quarterly*, 1956, vol. XLII, n. 3, pp. 302-317.

Fin dal 1805, a soli quindici anni, Czerny si dedica alla didattica. Infaticabile, impartisce lezioni a casa sua fino a dodici ore al giorno, accettando allievi di ogni livello e ogni età, chiedendo onorari commisurati alle disponibilità. Come un sarto d'altri tempi, confeziona un repertorio adatto al fisico del cliente. Il suo insegnamento si basa sulla musica di Bach, di cui cura una delle prime edizioni a stampa del *Clavicembalo ben temperato*. Tiene in gran conto gli esempi di Clementi, tanto che intitola una propria collezione di studi *Nouveau Gradus ad Parnassum* (op. 822, circa 1854). Di suo introduce una miriade di esercizi volti a rendere agili le dita, preciso il tocco, omogeneo il suono. Molti suoi testi sono tuttora in uso. Un risultato si può ascoltare nella meravigliosa fluidità con cui il virtuoso Vladimir Horowitz sa eseguire una delle poche composizioni senza specifico fine didattico ma solo dimostrativo di Czerny, *La ricordanza. Variazioni sopra un tema favorito di Rode* op. 33 (1820).

L'esecuzione impeccabile dell'opera pianistica di Beethoven resta l'obiettivo ultimo del suo insegnamento. Fedele a questo principio, indirizza i suoi allievi. L'elenco dei quali è ricchissimo, in parte riassunto nei Grafici 4 e 5 dell'appendice «Protagonisti». Il più importante è di sicuro Franz Liszt ma figurano anche personalità come Sigismond Thalberg, Teodor Leszetycki, Theodor Kullak, che più volte ritroveremo in quanto a loro volta fondatori di nuove scuole e tradizioni.

Insegnare pianoforte è un'attività assai diffusa, forse l'unico modo che ha un buon pianista per assicurarsi una vita agiata, se non proprio ricca. Il solo concertismo attivo, tranne poche eccezioni, allora come oggi, non ripaga più di tanto, è faticoso e rischioso. Nelle città, nemmeno in quelle grandi, non ci si può presentare troppo spesso, per non annoiare un pubblico che gradisce varietà e novità. È indispensabile viaggiare, con le note difficoltà logistiche e organizzative. Nel primo Ottocento, in assenza di attive e diffuse società di concerti, programmare una tournée è laborioso, gli onorari incerti. Le serate nei palazzi nobiliari sono di solito compensate con regali – di consistenza aleatoria. Meglio dunque stare in casa propria e ricevere comodamente devoti allievi, crearsi una notorietà e una rete di clienti, farsi remunerare a prezzi di un mercato che è comunque

in crescita costante. Czerny applica questo modello concentrandosi sulla sola Vienna ed esibendosi poco in pubblico. Non è, insomma, un docente di passo che impartisce lezioni saltuarie di poche sedute, fra un concerto e l'altro, con onorari altissimi in città piccole e grandi, alla maniera di Dussek, Clementi, Hummel.

Come abbiamo visto, Dussek si era fermato finalmente nella Parigi napoleonica. Hummel si era creato una situazione ideale a Weimar: stabile impiego a corte, ben pagate lezioni private, un paio di mesi l'anno per concerti fuori porta. A Londra tiene base stabile Johann (John) Baptist Cramer, tedesco di Mannheim, emigrato bambino in città e allievo di Clementi dal 1782 al 1784. Terminati gli studi si afferma come concertista prima in Inghilterra e poi nelle capitali europee. Nell'autunno del 1799, a Vienna, si misura con Beethoven, che lo stima al punto di definirlo il miglior pianista del tempo, tecnicamente perfetto. A sua volta Cramer confessa ai suoi allievi che Beethoven è erratico nell'esecuzione, insuperabile nell'improvvisazione. Si dice sia stato Cramer a coniare il sottotitolo *Imperatore* per il Quinto Concerto. Dal 1800 si ferma a Londra e vi fonda una rinomata scuola. S'industria anche nell'editoria e nella costruzione di pianoforti, in concorrenza col maestro Clementi e con il rivale Dussek, con buona fortuna. Non pone limiti alla sua creatività, pubblicando un gran numero di concerti (8),* sonate (10, spesso con sottotitoli accattivanti), pezzi da camera in vetero stile mozartian-haydniano. Più importante è la sua produzione didattica, con collezioni di studi tuttora utili per fluidificare il movimento delle dita.

Nei tempi della restaurazione post napoleonica, a Londra hanno fortuna i passaggi con durata variabile del già citato tedesco Kalkbrenner. Torna Hummel. Si ferma a lungo il boemo Moscheles, destinato ad aprire le porte britanniche a Mendelssohn, Thalberg, Clara Wieck. Nel frattempo, la restaurata Parigi sta recuperando il ritardo nella diffusione del pianoforte e del relativo indotto. Kalkbrenner vi si trasferisce nel 1824, con il medesimo modello operativo. Ha tanti e danarosi allievi. Sappiamo del suo marchingegno

* Stephan D. Lindeman, *Structural Novelty and Tradition in the Early Romantic Piano Concerto*, Pendragon Press, Stuyvesant (NY) 1999.

didattico *guidemains*, del rapporto con Chopin, dell'affermazione del suo *jeu perlé*, così caratteristico (come vedremo) in tanti grandi interpreti figli di una scuola che vive tuttora.

Nel 1840, sempre a Parigi, è pubblicata una delle più interessanti iniziative didattiche, con ovvie finalità promozionali. Stampato dall'intraprendente editore Schlesinger esce il *Methode des methodes*: un centinaio di pagine di spiegazioni e di esercizi d'ogni sorta per pianoforte, integrati alla fine da pezzi didattici di autori di fama selezionati dal poliedrico (compositore, teorico, didatta) François Joseph Fétis e dal ben noto Ignaz Moscheles. Fra questi autori non mancano lo stesso Moscheles assieme a Thalberg, Cramer, Czerny, Henselt, Liszt. Nel frontespizio il nome di Chopin precede tutti. Non a caso i suoi pregevoli tre studi (pubblicati a parte nel 1844) sono gli unici eseguiti tuttora, per esibire e intrattenere, non solo per studiare.

In Russia germinano i semi gettati da Clementi. Prima a San Pietroburgo, poi anche a Mosca, il suo discepolo John Field fertilizza, con lezioni private e concerti pubblici, il terreno sul quale nascerà una scuola destinata a dominare la fine dell'Ottocento e l'intero Novecento.

Lecture

Carl Czerny, *Erinnerungen aus meinem Leben*, hrsg. von Walter Kolneder, Heitz, Strasburg/Baden-Baden 1968.

Alan Walker, *Franz Liszt: The Virtuoso Years 1811-1847*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1988.

David Rowland (ed.), *The Cambridge Companion to the Piano*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

Luca Chiantore, *Storia della tecnica pianistica*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2023.

Franz Schubert

(1797-1828)

Nuove musiche per nuovo pubblico. Pianoforti da tavolo. Intrattenimento domestico a quattro mani. Schubert e Liszt. Crepuscolo della meccanica viennese.

Nel primo quarto dell'Ottocento si diffondono sempre più pianoforti di vario formato, economici e costruiti per una vasta clientela di alta e media borghesia. Con la proliferazione di società di concerti anche in città medie e piccole, si forma un'ampia rete distributiva. Il sistema educativo sforna un numero crescente di buoni professionisti e ottimi dilettanti. Di conseguenza cresce la domanda di adeguati materiali d'uso, indispensabili per trarre profitto dagli oggetti (pianoforti) installati in casa e adeguati alle competenze e necessità dei relativi proprietari: manuali per gli esercizi, spartiti per l'esecuzione.

Si può contare poco sui testi del passato. Vanno bene le musiche con finalità didattica – di Bach e Clementi soprattutto –, utili non solo per studiare, ma anche per esibirsi e intrattenere. Altre cose, comprese le sonate di Beethoven, di Haydn, Mozart e Scarlatti nascono destinate a un numero limitato di professionisti e ottimi amatori, ma sono tecnicamente fuori portata per la nuova massa di dilettanti e principianti. E sono musiche in buona parte stilisticamente obsolete, in una società che ama ballare o romanticamente sospirare. Se si aggiunge che pure l'editoria cresce a dismisura, si comprende come diventi forte la domanda di un repertorio nuovo, fatto di pezzi brevi, facili da imparare e da suonare, con melodie riprese dal teatro d'opera o dalle canzoni d'osteria e di strada.

È musica di consumo tipicamente cittadina, metropolitana, scritta secondo le correnti (accademiche) norme melodiche, ritmiche, armoniche, lontane dagli antichi modi medioevali e gregoriani, ancor

più dalle scale esotiche e arcaiche rimaste in vita nella musica popolare praticata nelle residuali comunità etniche e contadine esplorate da Bartók e Kodály cento anni dopo. Insomma, il nuovo linguaggio del pianoforte deve essere semplice e diretto, con l'inevitabile rischio di cadere nel banale.

Tutti i maggiori autori del tempo ne sono consapevoli. Perfino Beethoven, che conclude il suo infinito amore per il pianoforte con la serie di *Sei bagatelle* (op. 126, 1825), avendone scritte tante altre in precedenza, assieme a variazioni su melodie d'opera o temi propri, valzer, scozzesi, rondò facili e difficili. Basta sfogliare i cataloghi delle composizioni di Hummel, Cramer, Kalkbrenner e tanti altri minori e minimi per rendersene conto. Tutti sanno che bisogna evitare la trivialità e far correre la fantasia.

In questo senso il viennese Schubert supera tutti, nel canto con voce accompagnata, e ancor più con il solo pianoforte. Fra tante altre cose, Franz Schubert dimostra che, per capire le potenzialità sonore, anzi l'anima stessa del pianoforte, non è indispensabile essere concertisti e virtuosi della tastiera. Non serve neppure avere sotto mano uno strumento aggiornato. Serve invece l'immaginazione di un grande artista. È quanto traspare dalla ricostruzione della storia del rapporto fra Schubert e il pianoforte.

Schubert non possiede la vocazione e le caratteristiche fisiche per riuscire a emergere nell'assai competitiva e affollata scena del concertismo professionale.* Si forma come violinista e apprende il pianoforte da autodidatta, senza grandi maestri, forse senza avere mani adatte. Non risulta si sia sottoposto ai metodici esercizi inventati da Clementi o che si sia accostato a quelli di Czerny. Impossibile per lui rivaleggiare con Hummel, Dussek, Kalkbrenner che allora dominano i saloni di Vienna e altri grandi centri europei. In ogni caso, fin dagli esordi, Schubert sceglie di essere un compositore puro, seguendo le orme di Haydn, Mozart e Beethoven, valorizzando la sua straordinaria vena lirica nei *Lieder*, nella musica da camera, sinfoni-

* William Weber, *Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, Ashgate, London 2003.

ca, corale; inseguendo successi in teatro che però non si concretizzano mai in una vita durata troppo poco.

Usa sempre il pianoforte come strumento di lavoro. Nelle piccole case in cui abita non ha un gran pianoforte a coda, ma uno semplice, da tavolo. Che peraltro gli piace molto, con la sua meccanica leggera e un controllo del tocco (e dunque del suono) abbastanza vicino a quello del clavicordo amato da Carl Philipp Emanuel Bach. Questo tipo di strumento è ormai assai diffuso, sia per le limitate dimensioni sia per il costo accessibile. Lo troviamo nel catalogo dei maggiori costruttori del tempo. La sua invenzione da alcuni è attribuita a Silbermann, ma la prima commercializzazione è documentata a Londra nel 1766.

Come sappiamo, fa la fortuna del costruttore Johannes Christian Zumpe, altro tedesco di nascita e allievo di Silbermann, trasferitosi a Londra nel 1761. Piace a Johann Christian Bach, al giovanissimo Mozart, a Clementi. Si diffonde anche nel continente, utilizzato da Gluck, Cimarosa, Paisiello. Lo apprezzano Caterina di Russia e Maria Antonietta di Francia.

I pianoforti da tavola («square piano» in inglese e «Tafelklavier» in tedesco) prodotti da Zumpe utilizzano un meccanismo d'azione dei martelletti assai più semplice di quello di Cristofori. La pressione delle dita sul tasto è più leggera e la percussione sulle corde meno forte, dunque il suono più esile. Come nel clavicordo, le corde sono disposte in orizzontale, perpendicolarmente alla tastiera di cinque ottave, e la vibrazione è prodotta dalla percussione dei martelletti azionati dai tasti. La lunghezza delle corde è limitata dalla dimensione (quadrata) del mobile, che non deve eccedere quella di un normale tavolo, e non può estendersi a piacere come in un clavicembalo o fortepiano a coda. Il volume del suono è condizionato dalla robustezza del telaio in legno, che sopporta soltanto corde con tensioni e calibri limitati. Per almeno un secolo, il pianoforte da tavolo viene migliorato introducendo alcuni registri e la cordiera rinforzata con barre d'acciaio e fusioni in ghisa. Il progressivo perfezionamento del pianoforte verticale a fine Ottocento lo manda in pensione.*

* Boje E. Schmuhl e Monika Lustig (hrsg.), *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, Wißner, Augsburg 2006.

Schubert se la cava bene sulla tastiera e con il suono lieve e morbido del pianoforte da tavolo assolve il ruolo sociale che si attribuisce nella Vienna restaurata degli anni venti dell'Ottocento. Gli piace animare le serate di un piccolo circolo di amici accompagnando l'esperto baritono Johann Michael Vogl che canta suoi *Lieder*, altri che danzano, altri ancora che amabilmente chiacchierano. Si socializza anche suonando su un'unica tastiera a quattro mani. Non è una novità: aveva fatto la fortuna dei giovanissimi fratelli Mozart in giro per l'Europa. Schubert ne amplia a dismisura le prospettive, con la sonata *Gran duo*, il *Divertissement à la hongrois* la Fantasia in Fa minore e *Lebenstürme*. Sono lavori di ampio respiro che assieme a marce militari, divertimenti e danze popolari formano un repertorio ampissimo, destinato all'intrattenimento domestico.

Grazie alle risorse di una tastiera portata a 88 tasti e spaziente su sette ottave, grazie al panchetto a due posti e alle venti dita disponibili, suonando a quattro mani diventa possibile trasferire sulla tastiera l'intero spettro dei moderni strumenti musicali, singoli o riuniti in grande orchestra, e senza tralasciare alcuna nota. Così per tutto l'Ottocento e buona parte del Novecento, oltre al non ristretto repertorio originale per pianoforte a quattro mani (firmato da Mozart, Schubert, Schumann, Brahms, Bizet, Fauré, Ravel, Debussy, Stravinskij...), i leggii domestici ospitano un gran numero di trascrizioni: delle sinfonie di Beethoven, ovviamente, ma anche di ogni tipo di composizione per ampio organico vocale e strumentale altrimenti disponibile solo a teatro o in sala da concerto.

È certamente musica di consumo, come sono tanti altri pezzi per pianoforte di Schubert allora diffusi in gran numero: valzer, *Ländler*, minuetti, scozzesi, raccolti e pubblicati a più riprese dai tanti editori con cui è in contatto (in particolare i viennesi Artaria, Cappi, Diabelli, Sauer&Leidesdorf, Haslinger, Pennauer), che pagano abbastanza bene, tanto da consentirgli di onorare debiti e, come raccontavamo sopra, festeggiare con gli amici.

Quelle festicciole sono le «schubertiadi», incontri serali con quel tocco intellettuale bohémien che manca in una capitale imperiale che sta perdendo i primati culturali rispetto a Londra e Parigi, e che si provincializza sotto la cappa restauratrice voluta dal Congresso e

gestita con pugno ferro dal principe di Metternich. Sono occasioni per sperimentare nuovi orizzonti artistici, fuori dall'accademia e dalle occasioni ufficiali, con i rumori dell'ambiente che confondono il suono reale mentre distillano uno spazio immaginario, appunto virtuale. I passi della danza, l'eco delle parole, il riverbero del luogo consentono un magico straniamento e permettono l'ingresso nell'iperuranio.

Le parole dei testi di poeti grandi e piccoli suggeriscono ovviamente le necessarie melodie al canto. Però impongono un supporto adeguato allo strumento che accompagna. Ecco allora che Schubert trasferisce sulla tastiera i battiti del cuore e il cavalcare disperato della ballata *Erlkönig* di Goethe; i tormenti verginali di *Die junge Nonne*; e ancora il fluire delle acque – carezzevoli in *Die Forelle*, minacciose in *Die schöne Müllerin*, turbinose in *Auf dem Wasser zu singen*. L'invenzione puramente timbrica emerge ancora meglio quando il testo letterario non impone immagini e la tastiera genera musica pura. Come nell'iridescente nuvola armonica che avvolge la melodia nell'*Impromptu* op. 90 n. 3 D 899; le infinite invenzioni che abbagliano nella *Wanderer Phantasie*. Gli esempi potrebbero continuare a lungo scorrendo le pagine dei tanti ballabili, valzer e Ländler pubblicati a più riprese e che di colpo danno fama e risolvono i problemi economici di un compositore non ancora trentenne. Essi stabiliscono una nuova architettura musicale: il polittico come sequenza strutturata di piccoli pezzi per pianoforte solo, con o senza denominazioni evocative. È una variante innovativa della suite di danze del Sei-Settecento, subito fagocitata dall'intera generazione romantica: Mendelssohn, Schumann, Chopin, Brahms, per citare solo i più grandi.

Chi meglio capisce e interpreta l'eredità pianistica di Schubert è Liszt. Forte di migliore tecnica esecutiva e dominatore di pianoforti ben più perfezionati, esercita la sua sublime arte di trascrittore/re-inventore sulle pagine che Schubert aveva immaginato per un pianoforte che ai suoi tempi ancora non esisteva. Le versioni lisztiane per solo pianoforte di Lieder famosi assumono dimensioni epiche e la rilettura dei valzer originali nel collage *Soirées de Vienne* anticipa, anzi sublima, la Vienna onirica di Johann Strauss padre e figlio. Pure memorabile è la trascrizione del *Divertissement à la Hongroise*.

se dall'originale per pianoforte a quattro mani. A sua volta, Liszt è il primo a capire quanto sia grande l'orchestra che vive dentro al piccolo pianoforte di Schubert.

L'invenzione pianistica di Schubert non si limita alle piccole forme. Ha esiti straordinari in quelle grandi. La Fantasia *Wanderer* D 760 diventa un cavallo di battaglia di Liszt e non uscirà mai dal repertorio concertistico. Tutte le immense sonate degli ultimi anni, costruite su inauditi equilibri timbrici e armonici, trovano fulgori sconosciuti con i pianoforti moderni e con le dita di Horowitz, Richter, Brendel, Lupu. Soprattutto la terna estrema, che non a caso Schubert vuole dedicare all'amico e virtuoso Hummel. L'editore Schlesinger però gira la dedica a Schumann, che quella terna rintraccia nel 1838 scartabellando fra carte postume dimenticate ormai da un decennio. È così che Schumann scopre pure la grande Sinfonia in Do maggiore e la affida subito all'amico Mendelssohn per la prima esecuzione assoluta, al Gewandhaus di Lipsia il 21 marzo 1839. Ma è merito dei grandi interpreti del Novecento, e sempre grazie alle risorse timbriche del pianoforte moderno, se si va oltre le note di quelle tre sonate schubertiane scritte senza i ghiribizzi virtuosistici del tempo, che tanto appaiono scarne alla vista e a un'esecuzione distratta. A emergere invece è un'inattesa esplosione di suono sinfonico, di canto umano. Finalmente la corda percossa del pianoforte trova l'espressione di quella sfiorata sul violino e di quella mossa dal respiro della voce. Ecco la quadratura cercata per secoli.

È una Vienna che soffre l'appassimento della vita culturale di una capitale avvizzita nella Restaurazione quella che dimentica subito Schubert. Perfino l'arte della costruzione dei pianoforti vi si affievolisce fin quasi a scomparire. La gloriosa meccanica viennese viene sconfitta dalle innovazioni anglo-francesi. Il fabbricante di maggior successo, Conrad Graf, si ritira nel 1840. È dalla sua bottega industrializzata che, nel 1826, esce l'ultimo pianoforte scelto da Beethoven. In quarant'anni di attività produce non meno di tremila pezzi. La qualità si mantiene eccellente, tanto che nel 1824 Graf è nominato fornitore ufficiale della casa imperiale, che nel 1835 gli conferisce una medaglia d'oro. Attento commerciante, regala uno strumento a Clara Wieck in occasione del matrimonio con Schumann. Anche

Chopin sceglie un Graf per i suoi concerti a Parigi nel 1829. Liszt lo utilizza in varie occasioni. Il giovane Mahler ne possiede uno. Ma, nel 1840 di cui dicevamo, l'attività di Graf è rilevata da un nipote di Stein, in quel processo di consolidamento industriale che, in Europa, non risparmia il glorioso artigianato del pianoforte. Il marchio Stein sopravvive fino al 1894.

A resistere fino oltre metà Novecento è l'autonomia della fabbrica fondata nel 1828 da Ignaz Bösendorfer, subito ammirata per la qualità della produzione, tanto da diventare già nel 1830 fornitrice ufficiale dell'imperatore. La Bösendorfer Saal (1872-1913) di Vienna diventa uno dei maggiori centri di vita musicale. Ferruccio Busoni chiede e ottiene un pianoforte con nove tasti addizionali nel registro basso per meglio ottenere effetti organistici. Nasce così il Bösendorfer Imperial (otto ottave e 97 tasti). Le corde aggiunte ovviamente rafforzano e ammorbidiscono il suono di quelle corte, creando risonanze per simpatia che danno un timbro particolare, morbido e pastoso, assai diverso da quello (più cristallino) dei maggiori concorrenti Steinway. Per questo il Bösendorfer Imperial è stato lo strumento preferito, fra i tanti, non solo da pianisti classici come Béla Bartók e Wilhelm Backhaus, ma anche da Keith Jarrett, Oscar Peterson, Terry Riley, Nina Simone. Nel 1966 il mobilificio americano Jasper Corporation, che già aveva acquisito la connazionale Kimball Piano, ne rileva il controllo e lo mantiene fino alla nuova crisi finanziaria del 2001, con passaggio delle azioni alla banca austriaca BAWAG e destinazione successiva (2007) alla giapponese Yamaha.

Lecture

Christopher H. Gibbs (ed.), *The Cambridge Companion to Schubert*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

Brian Newbould (ed.), *Schubert Studies*, Ashgate, Farnham 1998.

Brian Newbould, *Schubert: The Music and the Man*, University of California Press, Berkeley (CA) 1999.

Jürgen Uhde e Renate Wieland, *Schubert: Späte Klaviermusik. Spuren ihrer inneren Geschichte*, Bärenreiter, Kassel 2013.

Felix Mendelssohn Bartholdy

(1809-1847)

Agi a Berlino. Inghilterra e Scozia. Conservatorio di Lipsia. Pianoforte senza parole per dilettanti ben educati. Fanny Mendelssohn. Musica per salotti borghesi. Pianoforte verticale.

Giusto di dodici anni più giovane di Schubert, Felix Mendelssohn affronta le medesime sfide musicali presenti nella prima metà dell'Ottocento: necessità di sfruttare la fortuna commerciale e le innovazioni tecnologiche del (proto)pianoforte intervenendo sul repertorio e sulla formazione dei nuovi utenti, sia dilettanti sia professionisti. Ne ha piena consapevolezza, al punto da sacrificare, alla fine, la sua creatività personale a favore di un progetto didattico di vasta portata, tale addirittura da cambiare la storia della musica in Germania prima, in Europa e Nord America poi. Ciò grazie alle sue composizioni originali ma soprattutto al Conservatorio di Lipsia da lui fondato nel 1843, prodigiosa fucina di grandi e talvolta geniali musicisti arrivati da ogni luogo e, una volta forgiati, disseminati in tutto il mondo per garantire il germogliare della musica europea nei terreni più lontani.

Non meno dotato, rispetto a Schubert, di talento musicale innato, Mendelssohn parte però da posizioni di netto vantaggio. Nasce ricco in denari, perché figlio di un banchiere. Nasce ricco in cultura, perché la famiglia ha una lunga tradizione: il nonno Moses è un famoso filosofo e teologo ebraico, ispiratore del *Nathan der Weise* dell'amico Gotthold Lessing; nel palazzo di Berlino passano il naturalista Alexander von Humboldt, il matematico Johann Peter Dirichlet. Il giovane Felix riceve una perfetta educazione musicale, prima a casa, poi a Parigi e di nuovo a casa: pianoforte con Ludwig Berger, eccellente allievo di Clementi; composizione con Carl Friederich Zelter,

che gli instilla l'amore per Johann Sebastian e Carl Philipp Emanuel Bach. Diventa un ottimo pianista, naturalmente dotato, valorizzato dall'esperto Moscheles e subito apprezzato solista a Berlino, Londra e Parigi. Di fatto viene adottato dal mondo musicale inglese, incapace di trovare un genio musicale autoctono e da oltre un secolo colonizzato da tedeschi, italiani, francesi. Ancora adolescente è autore ammirato e in parte imitato dagli amici Schumann e Chopin. Lo invidia Wagner, che non trova altri argomenti per denigrarlo se non l'origine ebraica.

Il suo multiforme percorso inizia suonando in pubblico da bambino e componendo da fanciullo. Incanta l'anziano Goethe, che lo considera un Mozart redivivo. Soggiorna spesso a Parigi. Ventenne, grazie a Moscheles, si fa conoscere in Inghilterra, dove torna numerose volte, sempre più apprezzato come pianista, compositore, direttore d'orchestra e di teatro. Non gli manca un Grand Tour in Italia. Tanti viaggi e tante esperienze diverse ispirano sue composizioni famose. Le sinfonie *Scozzese*, *Italiana* e *La Riforma*, l'ouverture *Le Ebridi*, coronano una serie di capolavori iniziata fin nell'adolescenza: tredici sinfonie per archi fra i dodici e i quattordici anni, l'Otetto a sedici, l'ouverture per il *Sogno di una notte di mezza estate* a diciassette. I viaggi nei diversi paesi europei gli rivelano anche i limiti della diffusione della musica, sul piano educativo e organizzativo. Orientano le successive tappe della sua breve vita.

Infatti, Mendelssohn decide di non diventare un concertista-compositore a tempo pieno. Alla musica per pianoforte riserva solo una parte delle sue energie creative, pur scrivendo lavori di ampie dimensioni, come i due eccellenti concerti, le ben strutturate *Variations serieuses*, il popolare *Capriccio brillante*. Lascia tuttavia un segno indelebile nella letteratura pianistica con le otto collane di sei perle ciascuna che sono le *Romanze senza parole*, coltivate con amore per tutta la vita, con obiettivo funzionale al suo progetto educativo ma il cui valore artistico trascende le intenzioni originali.

Si propone d'intervenire, ad alto livello, fuori dall'ormai degradata periferia culturale che è diventata la Vienna in cui l'ultimo Schubert si ritrova confinato. A scapito della composizione, attorno al 1833 si concentra sulla direzione d'orchestra e di coro, soprattutto in un mo-

dero ruolo di gestione. Accetta la direzione della vita musicale nella città di Düsseldorf, dove fonda il festival del Basso Reno, specializzato nel recupero di opere corali di Händel e Bach, oltre che proprie. Nel 1843 si trasferisce a Lipsia, come direttore dell'orchestra del Gewandhaus e nello stesso anno decide di fondarvi una scuola tutta sua. Chiama a insegnare gli amici pianisti-compositori Moscheles e Schumann, i violinisti Ferdinand David e Josef Joachim, il teorico Moritz Hauptmann. Cerca qualità e la ottiene. Anche dopo la sua prematura scomparsa (1847) il Conservatorio di Lipsia rimane centrale nella formazione di grandi strumentisti e compositori, non solo europei ma anche americani, in concorrenza diretta con gli storici istituti di Parigi (1795), Bologna (1804), Milano (1807), Vienna (1821), Londra (1822). Serve da modello per i conservatori di San Pietroburgo (1862) e Mosca (1865) fondati dai fratelli Rubiňštejn, e per quelli oltre oceano di Rio de Janeiro (1847), Boston (1867), Chicago (1868), Buenos Aires (1892).

Però Mendelssohn non punta solo al professionismo alto. Neppure ai dilettanti di medio e basso livello. Sa bene che Czerny a Vienna, Hummel a Weimar, Cramer a Londra, Field a Pietroburgo, Kalkbrenner a Parigi, Wieck a Lipsia, Berger a Berlino stanno formando schiere di allievi di buone e talvolta ottime qualità. Sa che di questi, pochissimi diventeranno concertisti di fama e che gli altri spesso si trasformeranno in insegnanti privati. Sa che si stanno formando altri segmenti di mercato che vanno occupati. Fra gli allievi con ambizioni diverse dal professionismo e dal concertismo attivo prevale il genere femminile. Più dei coetanei maschi, le ragazze hanno tempo e voglia di impegnarsi nei ripetitivi esercizi indispensabili per familiarizzare con la tastiera. I genitori pagano bene e volentieri le lezioni, perché, come dicevamo, saper suonare il pianoforte è parte della «dote nuziale» delle figlie: una moglie che suona il pianoforte consente di ricevere e intrattenere amici facendo musica nei salotti di casa.

Mendelssohn si impegna quindi con metodo e convinzione a servire il segmento di mercato non professionale ma di livello medio-alto, a preminenza femminile. A quel nuovo progetto appartiene il primo quaderno delle sue *Romanze senza parole* per pianoforte solo. Prende forma fra 1829 e 1830 ed è pubblicato a Londra nel 1832. Contiene sei pezzi brevi, semplici nella forma e lirici nella sostan-

za, modellati sui Lieder di Schubert però con il pianoforte capace di cantare senza appoggiarsi a un testo poetico. Anche la disposizione in ciclo ha un che di schubertiano, ricordando non soltanto i vocali *Die schöne Müllerin* e *Winterreise*, ma anche la doppia quaterna solo pianistica di *Impromptus*, la sestina di *Momenti musicali*, i politici 34 *Valses sentimentals* e 12 *Valses nobles*.

Seguono, distribuiti lungo l'intero e breve arco creativo di Mendelssohn, altri sette quaderni di *Romanze senza parole*, concepiti con la medesima formula: melodia distesa e ornata alla mano destra con la sinistra che accompagna e talvolta controcanta. Di agevole se non proprio facile esecuzione, le *Romanze senza parole* sono l'applicazione artistica degli studi e degli esercizi prescritti dalla didattica di allora.

Il successo è immediato e duraturo, in alcuni casi favorito da accattivanti sottotitoli – «Canto di caccia», «Canto di primavera», «Gondoliera veneziana», «Canto del mattino», «La filatrice», «Marcia funebre» – e indicazioni vezzose (sempre in lingua italiana): «Andante espressivo», «Allegro con fuoco», «Presto», «Allegretto tranquillo».

Va segnalato, tuttavia, che alcune (molte?) *Romanze senza parole* sono in realtà composte dalla sorella Fanny.* Nata quattro anni prima e morta ancor giovane sette mesi prima di lui, vive letteralmente sotto l'ombra del fratello. Con il quale condivide la perfetta educazione, il talento musicale, la tecnica pianistica. Nell'ospitale casa di Berlino suona con Felix a quattro mani, e da sola incanta ospiti competenti e prestigiosi. Scrive anche molta musica, non meno di 250 Lieder e forse più di 125 pezzi per pianoforte oltre a lavori corali, orchestrali, da camera. La massima parte resta manoscritta, perché la pubblicazione è ostacolata dalla famiglia, secondo la quale una donna del suo stato sociale non può suonare in pubblico a pagamento e tanto meno competere con fratello. Il quale non disdegna la pubblicazione a proprio nome di musiche della sorella, in segno di sti-

* Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy, *Komponieren zwischen Gesellschaftsideal und romantischer Musikästhetik*, hrsg. von Beatrix Borchard, Monika Schwarz-Danuser, Furore Verlag, Kassel 2002; R. Larry Todd, *Fanny Hensel: The Other Mendelssohn*, Oxford University Press, Oxford 2010.

ma e affetto. A insaputa dei familiari, solo nel 1845 Fanny decide di pubblicare sue composizioni, usando però il cognome del marito, il pittore Wilhelm Hensel. Secondo il catalogo ricostruito nel 2000* risultano 466 composizioni originali, alcune intitolate *Romanze senza parole*. Il tutto, nel terzo millennio, trasforma Fanny in un'icona della musica al femminile e in una ennesima vittima di discriminazione storica.**

La consuetudine dei Mendelssohn (Felix e Fanny) con la musica di Bach e la loro innata musicalità danno a ciascuna di queste miniature il tocco di stile e di eleganza che le distingue dalle banalità che tanti altri autori minori propongono alle schiere dei dilettanti. È di solito liquidata come musica da salotto, per damigelle di buona famiglia borghese, non a torto. Però segna la vera transizione dalla prima alla seconda età romantica, e consacra il pianoforte a strumento universale. E la sua valenza storica ci viene tuttora ricordata nelle sale da concerto dai suoi massimi interpreti: Arthur Rubinstein, Émil' Gilels, Walter Gieseking, Svjatoslav Richter, Daniel Barenboim.

Una spinta decisiva alla fortuna della musica «da salotto» in ogni caso viene dall'introduzione di un nuovo tipo di strumento, il pianoforte verticale. Lo brevetta nel 1800 il poliedrico ingegnere inglese John Isaac Hawkins, temporaneamente emigrato a Filadelfia. Non è una novità assoluta. Sappiamo del prototipo del toscano Domenico del Mela (1739) e già nel secondo Settecento gli artigiani tedeschi e inglesi avevano spostato la coda dei loro strumenti in verticale, però la collocavano sopra la tastiera, coprendo l'intera parete, rimanendo dunque ben visibile, a suo modo incombente. La nuova soluzione appoggia la cordiera al pavimento, dunque in buona parte la nasconde e rende la collocazione nei salotti più semplice, elegante, discreta. Il vantaggio decisivo diventa l'ingombro ridotto. Non occupa i grandi spazi del normale pianoforte a coda e neppure quelli minimi di un pianoforte quadrato, da tavola. Diventa una piccola credenza,

* Renate Hellwig-Unruh, *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy: Thematisches Verzeichnis der Kompositionen*, Kunzelmann, Adliswil 2000.

** Laura K.T. Stokes, *Fanny Hensel: A Research and Information Guide*, Routledge, Abingdon-on-Thames 2019.

una componente di arredamento ben integrabile nel salotto o in una stanza anche di scarsa metratura.

L'estensione della tastiera è la medesima dello strumento a coda, sette ottave e 88 tasti. La meccanica è meno complessa, ma produce comunque un risultato sonoro più che accettabile. La minore cassa armonica limita il volume, ma la destinazione non è una sala da concerto affollata da centinaia di persone. I costi di fabbricazione sono più contenuti e i prezzi di vendita accessibili. È lo strumento ideale per studiare e suonare in casa.

A Parigi ha grande successo il pianino, pianoforte verticale di dimensioni ancora più ridotte fabbricato da Ignace Pleyel nella sua fabbrica aperta nel 1807.

Negli stessi anni continua il veloce perfezionamento del pianoforte da concerto. La necessità di dare un suono più forte, capace di giungere al fondo delle sale più grandi e affollate porta a un aumento dello spessore delle corde e della loro tensione, imponendo un progressivo rafforzamento della struttura, prima supportando il legno con barre di ferro poi introducendo un telaio interamente in metallo: la ghisa, che esce direttamente dall'altoforno, grezza e ricca in carbonio, fragile ma rigidissima. Migliora anche l'azione del martelletto, con riduzione del rumore e della pressione necessaria per spingere il tasto. Conta l'introduzione del congegno detto doppio scappamento, riservato ai pianoforti a gran coda e brevettato nel 1821 da Sébastien Érard, che permette una più rapida ribattitura delle note e maggiore fulgore virtuosistico.

Grazie a Érard e al concittadino più conservatore Pleyel i costruttori parigini cominciano a competere con quelli inglesi per quanto riguarda la quantità di produzione e a prevalere per qualità. D'altronde Parigi ridiventa la capitale della musica. Assieme al locale Hector Berlioz, sono presenti gli operisti stranieri, Rossini, Bellini, Donizetti, Meyerbeer. Folta è la schiera dei pianisti residenti ma nati altrove, con in primo piano Liszt, Chopin, Kalkbrenner, più una folla di immigrati da Italia, Austria, Polonia, Germania. Lo stesso Mendelssohn vi torna più volte, come fanno Hummel, Moscheles e tanti altri virtuosi di giro, attratti dall'atmosfera cosmopolita e dalla vivace attività concertistica pubblica e privata.

Letture

- R. Larry Todd (ed.), *Mendelssohn and His World*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1991.
- Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1995 (trad. it. *La generazione romantica*, Adelphi, Milano 2005).
- R. Larry Todd, *Mendelssohn: A Life in Music*, Oxford University Press, Oxford 2003.
- Clive Brown, *A Portrait of Mendelssohn*, Yale University Press, New Haven (CT) 2003.
- Peter Mercer-Taylor (ed.), *The Cambridge Companion to Mendelssohn*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- Julius H. Schoeps, *Das Erbe der Mendelssohns*, Fischer Verlag, Frankfurt 2009.
- David Conway, *Jewry in Music: Entry to the Profession from the Enlightenment to Richard Wagner*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.
- Rosemary Golding, *The Music profession in Britain*, Routledge, Abingdon-Thames 2018.

Robert Schumann

(1810-1846)

Virtuoso mancato. Cigarrenmechanik. Wieck Friedrich e Clara. Critico musicale. Pianoforte virtuale. Voci interiori.

Robert Schumann decide di diventare un grande pianista nel 1830, a Karlsbad, abbagliato dal virtuosismo sfrenato del pianista Ignaz Moscheles e del violinista Niccolò Paganini. Ha già vent'anni. Figlio di un libraio, è appassionato di letteratura romantica. Studia malvolentieri legge all'università di Lipsia. Fin da bambino scrive musica, però quella che ha in mente, non quella che ha nelle dita. Fino ad allora non mostra doti pianistiche innate. Forse addirittura gli mancano. È però sicuro della propria determinazione. Purtroppo, oltre alla natura sfavorevole (di sicuro mani piccole), trova ostacoli imprevisti in Hummel, Wieck, Kalkbrenner, perfino nella moglie Clara Wieck (forse alla di lei insaputa). Schumann finisce col trasferire il suo sogno in un iperuranio musicale, dilatato dalla progressiva malattia mentale. Non smette di scrivere per un pianoforte ideale, come tanti prima e non pochi dopo di lui. Del suo tempo, come persona, è figlio come nessuno; come artista, invece, è un estraneo, perché appartiene al futuro.

La speranza di diventare allievo dell'allora mitico Hummel si infrange subito perché il costo delle lezioni è fuori portata. Schumann deve ripiegare su Friederich Wieck,* autoproclamato professore di pianoforte, già istitutore di famiglie nobili, venditore di strumen-

* Friedrich Wieck, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker [...] mit einer historischen Einführung*, hrsg. von Tomi Mäkelä, Christoph Kammertöns, Lena Esther Ptasczynsky, Peter Lang, Frankfurt am Main 2019.

ti, compositore marginale. Pur essendo autodidatta, nel 1828 Wieck compra un pianoforte viennese Streicher-Stein e apre una sua scuola di pianoforte a Lipsia. Ha principi educativi condivisibili, mutuati da Jean-Jacques Rousseau e Johann Heinrich Pestalozzi, e applicabili alla tastiera: rispetto del testo, uniformità e pulizia di tocco, espressività ed eleganza nel fraseggio. Così predica nel trattato teorico *Klavier und Gesang* che pubblica nel 1853. I suoi metodi pratici sono però rigidi e ossessivi, fin vessatori, soprattutto se applicati alla figlia Clara, che di suo, come vedremo, ha un meraviglioso talento naturale. Forse è (anche) per sottrarsi alle angherie del padre che Clara convola a nozze con il di lui allievo Schumann. Il quale, sottoposto alle pressioni di Wieck, per supplire alle proprie carenze fisiche si rovina le mani con altri mezzi.

Una specie di leggenda metropolitana vuole giustificare la mancata presenza di Robert Schumann nell'empireo dei massimi virtuosi del pianoforte. Si dice, infatti, che il giovane musicista cerchi in tutti i modi di migliorare la qualità del tocco e di espandere l'ampiezza delle sue mani troppo minute. Inventa un marchingegno che battezza *Cigarrenmechanik*, una variante evoluta del chiroplasto, il congegno inventato nel 1817 dal francese Johann Baptist Rogier. L'originale consiste in due barre da disporre in parallelo alla tastiera. Sulla prima barra vanno appoggiati gli avambracci del pianista. Sulla seconda si fanno scorrere due supporti tondeggianti sui quali appoggiare le mani, infilando le dita in cinque apposite scanalature. Il tutto con l'obiettivo di vincolare braccia e mani, togliere loro il peso, lasciare le dita libere di articolare le falangi. Perfino Clementi loda l'invenzione. A sua volta Kalkbrenner a Londra entra in società con Rogier e, da solo, tornato a Parigi brevetta (come sappiamo) nel 1830 il guidamani (*guidemains*), un chiroplasto semplificato, con una sola barra sulla quale appoggiare gli avambracci per mantenere una postura equilibrata.

Il guidamani ha un enorme successo, con diffusione immediata. Un altro famoso concertista e didatta, Henri Herz, pure con base a Parigi, s'interessa al problema e inventa il *dactylion*, complesso sistema degno di adozione in palestre di moderno culturismo: una barra disposta sopra la tastiera supporta dieci molle regolabili fissate ad

altrettanti anelli nei quali infilare le dita ad altezza tasto. Obiettivo dichiarato: aumentare la forza di percussione. Risultati incerti. Pur diffusi, questi e altri attrezzi ginnici alla lunga si dimostrano inutili, e a fine Ottocento si torna ai sani per quanto noiosi esercizi a corpo libero. Ma si scopre anche l'importanza del peso: delle dita, delle mani, di braccia e avanbracci, di spalle e corpo intero. Si scopre, cioè, la moderna tecnica pianistica.

Non stupisce che Wieck imponga il chiroplasto ai suoi allievi. La variante inventata da Schumann va oltre. Prevede un sistema di viti coniche che allargano progressivamente le dita. L'applicazione risulta disastrosa, complicata dalla frenetica ripetizione di esercizi di agilità e dall'ossessiva ricerca di perfezione. I muscoli sono straziati e le falangi distorte al punto di consentire a malapena i passaggi elementari. Perduto l'uso di indice e medio (o anulare) della mano destra, Schumann è costretto a rinunciare a qualunque velleità concertistica fin dal 1832.* Si limita a improvvisare in privato e a seguire, frustrato e invidioso, la strepitosa carriera della moglie Clara, sposata contro il volere del padre e destinata a condizionare la sua successiva vita di marito e di artista.**

I problemi delle dita di Schumann hanno probabilmente altra origine. La malattia venerea contratta in gioventù, e che lo porta alla follia con morte precoce nel manicomio di Bonn, allora si curava con preparati a base di mercurio (più arsenico e bismuto) che davano alterazioni motorie oltre a numerosi effetti collaterali a livello cerebrale. Forse, quello di Schumann, è un caso di distrofia. Oppure di complicazioni psicosomatiche. Come che sia, le dita rovinate dallo sconsiderato tutore impediscono a Schumann di collaudare di persona la musica che affida alla tastiera. È una lontananza fisica che porta a sublimare le risorse dello strumento.

Dunque, pur avendo ormai raggiunto un alto grado di perfezionamento, il pianoforte mantiene per Schumann una dimensione an-

* Julien Bogousslavsky, Michael G. Hennerici, Hansjörg Bänzner e Claudio Bassetti, *Neurological disorders in famous artists*, Part 3, Karger Publishers, Basel 2010.

** Piero Rattalino, *Schumann Robert & Clara*, Zecchini, Varese 2002.

cora virtuale. Resta un ologramma, che vive nella testa (malata?) e non si trasferisce sulle dita. Si traduce in una costante ricerca di suoni che vanno oltre la fisicità della percezione acustica. Il suo mondo si trasforma in un vortice fantastico che fa impallidire il sogno wagneriano dell'opera d'arte totale.

La scrittura di Schumann diventa pura astrazione, una continua ricerca di sonorità nuove, di piani timbrici differenziati eppure integrati. In tutte le sue pagine, anche in quelle meno ardue, quasi scompare la tradizionale distinzione fra melodia e accompagnamento. Spuntano segmenti intermedi, canti e controcanti senza parole che colmano ogni vuoto lasciato fra le parti principali. E se le risorse fisiche non bastano, Schumann ricorre a quelle intellettuali. *Innere Stimme* (Voce interiore) denomina una frase musicale inserita fra i normali pentagrammi di *Kreisleriana* che non deve essere suonata e neppure mormorata, ma deve assistere l'interprete nell'esplorazione dei significati ultimi. Appunto come una voce interiore. Quanto alle risorse fisiche, Schumann non lesina sfide ai pianisti di allora. Non sono ancora state sviluppate le tecniche che oggi consentono agli interpreti più capaci di limitare il rischio di sbagliare la mira quando le braccia devono saltare su ottave lontane e le dita non devono ingarbugliare intrecci complicati.

Anche la più volte conclamata venerazione per la classicità di Beethoven, Mozart, Bach è immersa da Schumann in un territorio onirico. Le tre sonate rispettano il genere soltanto nel nome, libere come sono da regole costituite e con spunti di cercata assurdità: come la richiesta di correre ancora più veloce del più veloce possibile o di essere un concerto senza orchestra (Sonata n. 3 op. 14). L'unica composizione intitolata Fantasia (op. 17) è un enorme e triplice affresco, asimmetrico eppure strutturato, zeppo d'insidie tecniche ed espressive. Gli *Studi sinfonici in forma di variazione* (op. 13, più volte rimaneggiati) debordano oltre i limiti dello strumento nel loro stesso nome. Altrove irrompe la letteratura romantica e fantastica di Ernst Theodor Amadeus Hoffman (*Kreisleriana* op. 16) e di Jean Paul Richter (*Davidsbündlertänze* op. 6). Non mancano i brividi della notte (*Nachtstücke* op. 23) e gli omaggi al virtuosismo diabolico (*Studi da Paganini* op. 3). Spiccano le inquietudini anche dove

la collana dei piccoli camei vuole ricordare Schubert: *Papillons* op. 2, *Carnaval* op. 9, *Fantasiestücke* op. 12. Un che di surreale ha anche il delizioso ciclo ispirato ai bambini, *Kinderszenen* op. 15.

Fin dall'inizio, per tradizione familiare e vocazione naturale, Schumann è uno dei primi e forse il più grande pratico e teorico della fusione fra musica e letteratura. È un principio che non trasferisce alla moglie, sostenitrice della musica assoluta e ostinata avversaria del maggior contaminatore del tempo, Franz Liszt. Dalle colonne della rivista *Neue Zeitschrift für Musik*, che Schumann fonda a ventitré anni nel 1834 (assieme al proprio maestro di pianoforte e ostile futuro suocero Wieck), analizza e orienta la vita musicale del tempo con raro acume critico, fra l'altro segnalando al mondo la genialità degli Studi op. 10 di Chopin («Giù il cappello, è un genio»). Dirige la rivista fino al 1843, fermato anche dall'acuirsi della malattia mentale. L'amico Franz Brendel gli subentra e sotto la sua direzione il giornale ospita nel 1850 il famigerato saggio «Giudaismo in musica» di Richard Wagner, un attacco diretto al defunto Mendelssohn che, fra le altre cose, ne provoca l'ostracismo dell'influente cerchia del Conservatorio di Lipsia. Nasce così l'aspro contrasto fra i «contaminatori» della Nuova scuola tedesca (termine coniato da Brendel) di Liszt e Wagner e i conservatori della «musica pura» capitanati (come vedremo) anche dalla vedova Schumann. In una curiosa inversione delle parti.

Il matrimonio (1840) blocca la vulcanica e decennale monomania pianistica di Schumann. La moglie Clara lo convince a dedicarsi ad altro, sinfonie, opere teatrali, musica da camera. La vera pianista virtuosa non poteva che essere lei. Lui la segue in tournée rimanendo nell'ombra, impacciato in un ruolo che non è il suo. Scrive con fatica e ripensamenti un unico concerto per pianoforte, fra 1841 e 1845, senza nulla concedere all'esibizione virtuosistica, cercando sonorità cameristiche e massima integrazione fra la scrittura densa del solista e quella spaziata dell'orchestra. Ciò mentre ancora imperversano le folate lampeggianti della tastiera sui velleitari tappeti orchestrali di Hummel, Kalkbrenner, Moscheles, Herz e relativi eredi, compreso l'assai ricettivo giovane Chopin.

Si direbbe che il visionario Schumann immagini pure che pre-

sto arriveranno i rimbombi tonanti dei concerti di Liszt, di Anton Rubinštejn, di Brahms. Fra l'altro è proprio Brahms che fa tesoro della lezione olistica di Schumann. Nel suo primo e tormentatissimo concerto (op. 15, 1854-58) impegna il pianoforte solista in temerari passaggi a piene braccia per rispondere ai volumi sinfonici della grande orchestra e gli concede incantevoli sottomissioni a un violoncello che emerge dal folto insieme circostante. Sarà solo per caso, ma è Clara Wieck a indicare al suo giovane ex pensionante Brahms la strada per il completamento di questo concerto, che è una svolta cruciale dell'intero genere.

Spinto dall'amico Mendelssohn e (forse) dalla moglie, Schumann accetta nel 1843 la proposta di insegnare al Conservatorio appena fondato a Lipsia. Non si rivela un buon docente ma scrive pregevole letteratura didattica per pianoforte. *L'Album per la gioventù* op. 68 è diviso in due parti, la prima (18 pezzi) per i più piccini, la seconda (25 pezzi) per i più grandi. Cui si aggiungono altri 12 pezzi a quattro mani «per bambini di tutte le età» (op. 85) e Tre Sonate per giovani (op. 118). Sono gemme preziose, oltre che abbastanza facili da eseguire. Ma sono controcorrente rispetto agli esercizi rigidi e martellanti prescritti dalla scuola che andava di moda nel concorrente Conservatorio di Stoccarda sotto la guida di Sigmund Lebert e Ludwig Stark, autori di un metodo popolarissimo ancora nel Novecento e propugnatori degli attrezzi e dei tutori rigidi di Kalkbrenner, di Wieck padre e soci.

Un incontro liberatorio con la natura, senza filtri letterari, arriva per Schumann solo negli ultimi anni. Nascono composizioni incubate nella follia e scritte nelle brevi pause che questa gli concede. *Waldszenen* op. 82 e *Gesänge der Frühe* op. 132 chiedono sonorità diafane e fuori dalla realtà di allora. In quel tempo, Schumann offre anche il suo contributo alla riscoperta della musica per tastiera di Johann Sebastian Bach. In un estremo spazio di lucidità, nel 1845 compone una serie di esperimenti polifonici riscoprendo (assieme all'organo) un ormai dimenticato pianoforte a pedali: *Studi in forma di canone* op. 56, *Schizzi* op. 57, Sei fughe sul nome BACH op. 60. Nel frattempo, il mondo del pianoforte cambia ancora, incantato dal poeta Chopin, travolto da ciclone Liszt e dalle nuove tecnologie co-

struttive, e il sogno pianistico di Schumann rimane sospeso nella sua realtà virtuale, mai dimenticata e sempre rinnovata.

Dall'insieme si potrebbe concludere che Schumann sia ben consapevole del presente, perché critico, didatta, direttore, organizzatore. Però, come autore, ne sembra completamente al di fuori. La sua musica avrebbe potuto essere subito dimenticata, ancora prima della pubblicazione a stampa. Invece non è così. La mantiene viva per tutto l'Ottocento la vedova Clara, rifiorita e riverita come concertista, che alla musica del defunto marito dedica larga parte del suo repertorio. Non sono da meno i suoi successori, compresi i (da lei) poco stimati Anton Rubinštejn e Hans von Bülow. Non abbiamo testimonianze sonore delle loro interpretazioni ma, nei programmi dei loro concerti, Schumann è una presenza costante. Di sicuro le registrazioni che ci hanno lasciato, nel Novecento e su pianoforti moderni, grandi interpreti come Horowitz, Arrau, Richter, Pollini, Lupu rivelano che l'immaginario sonoro del pianista virtuale Schumann non fosse poi così lontano dal futuro immediato (di allora) e tanto meno dalla realtà (di oggi).

Lecture

Peter Ostwald, *Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius*, Northeastern University, Boston (MA) 1985.

John Daverio, *Robert Schumann, Herald of a «New Poetic Age»*, Oxford University Press, Oxford 1997.

Eric Frederick Jensen, *Schumann*, Oxford University Press, Oxford 2001.

Beate Perrey (ed.), *The Cambridge Companion to Schumann*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.

John Worthen, *Robert Schumann: Life and Death of a Musician*, Yale University Press, New Haven 2007.

Alexander Stefaniak, *Schumann's Virtuosity: Criticism, Composition, and Performance in Nineteenth-Century Germany*, Indiana University Press, Bloomington (IN) 2016.

Judith Chernaik, *Schumann: The Faces and the Masks*, Knopf, Harrison (NJ) 2018.

Terzo orbitale

Dal protopianoforte al pianoforte

Una nuova rivoluzione, che è tale e non un semplice cambio di regime, avviene nel 1830 in Francia. Finisce il tempo restaurato di Luigi XVIII e inizia quello borghese di Luigi Filippo. Quasi all'improvviso, il baricentro della vita musicale si sposta da Londra a Parigi, dove si ritrovano gli autori più in vista, i maggiori editori, perfino i maggiori costruttori. In realtà il cambiamento cova da tempo, come quarant'anni prima, con la grande Rivoluzione. La percezione è evidente a tutti. Chopin vuole andare a Londra, ma si ferma a Parigi per tutta la sua breve vita. Arriva da Vienna il fanciullo prodigio Liszt di appena dieci anni. Da Londra torna e vi resta Kalkbrenner.

Ancora dall'Inghilterra, ma ben prima, torna a Parigi Sébastien Érard, forte dei primi brevetti per l'arpa e soprattutto della meccanica inglese appresa dai pianoforti Broadwood. Assieme, anzi in concorrenza con il quasi conterraneo Ignace Pleyel, Érard trasforma in industria la fabbricazione dei pianoforti, rendendo marginali non solo gli inglesi ma anche i tedeschi diventati viennesi Streicher-Stein e Graf (le altre nazioni, non pervenute; Italia in particolare). Questo perché Érard sa introdurre soluzioni costruttive nuove: barre di metallo per rafforzare la struttura e consentire maggiore tensione delle corde e conseguente maggiore volume; «doppio scappamento» per avere maggiore velocità nella ribattitura dei martelletti e dunque delle note; industrializzazione per ridurre i costi. Favorisce l'immigrazione dei grandi artisti a Parigi e sponsorizza il loro girare per territori vecchi e

nuovi, così da meglio collocare i suoi prodotti. È il primo a cogliere il talento di Liszt ormai adolescente e ne sponsorizza la doppia tournée in Inghilterra. Sempre Érard si lancia nella conquista dell'America finanziando già dal primo Ottocento le spedizioni di Leopold de Meyer e Thalberg. Non lo turba più di tanto la concorrenza interna di Pleyel, sostenuto da Chopin ma collocato su differenti segmenti di mercato. E nemmeno i numerosi concorrenti che nascono sull'onda di una domanda imperiosa. Con l'aggressiva Bechstein nasce però la vera competizione tedesca, mentre si affaccia quella americana di Steinway.

Tutti sono favoriti dalla crescita impressionante dell'editoria, dovuta in particolare alla diffusione della litografia: utilissima per la stampa di cartografie e disegni, dunque perfetta per la scrittura musicale. Il successo del pianoforte vola con la diffusione di fascicoli a basso prezzo di adattamenti a uso domestico da melodrammi, sinfonie, balletti, cori, canzoni.

L'educazione cresce assieme al prestigio del Conservatorio di Parigi, termidoriano scampolo egualitario fondato nel 1795 e riconvertito a scuola elitaria dal neoconservatore italiano Luigi Cherubini. Al Théâtre des Italiens, l'altro immigrato Gioachino Rossini porta le faville delle opere di Bellini e Donizetti. Questi a loro volta forniscono le melodie sulle quali i virtuosi di pianoforte improvvisano le loro variazioni o «*reminiscenze*» che incantano un pubblico sempre più ricettivo. I produttori di pianoforti costruiscono perfino sale adatte all'esibizione dei loro manufatti. La Salle Pleyel apre nel 1839 e subito ospita Chopin. Si riducono le difficoltà logistiche. Il treno sostituisce la carrozza, riduce i tempi di percorrenza, consente viaggi confortevoli con destinazioni lontane. Dalla base parigina, Liszt porta in tutta Europa il nuovo concetto del recital solistico, presto imitato dalla rivale Clara Wieck e da tutti gli altri.

Il successo di Parigi non rallenta la crescita negli altri gangli della cultura eurocentrica. È vero che la vecchia capitale Vienna diviene periferia, però Londra resta uno snodo importante, forte della sua tradizione musicale rimasta ricca e diffusa. Cresce il ruolo della policentrica Germania, con Weimar, Lipsia, Monaco, Amburgo, Stoccarda, Berlino, Dresda, che sono città state quasi pronte per l'unificazione imperiale guglielmina (1871). L'educazione musicale su-

periore nei nuovi centri di eccellenza tedeschi attira studenti anche dagli Stati Uniti dove il primo conservatorio, a Boston, viene fondato solo nel 1867.

Si mette al passo anche la Russia, non solo nelle già cosmopolite San Pietroburgo e Mosca, ma anche nelle non poche città distribuite in una landa altrimenti tanto vuota quanto estesa. Basta l'entusiasmo dei fratelli Rubinštejn per trasformare i conservatori da loro fondati nelle sorgenti della spettacolare scuola pianistica russa giunta fino ai tempi nostri, immacolata dai rivolgimenti politici e sociali del Novecento.

Oltre Atlantico la crescita è addirittura vorticoso, in termini di potenziale commerciale e di forza industriale. La conquista del mercato americano prima e la difesa delle quote domestiche poi sono gli obiettivi dei costruttori (e gli artisti) europei e locali sin dal primo Ottocento. Sostenuti dall'intraprendente Érard, a metà secolo i pianisti europei de Meyer, Thalberg e Herz sono impegnati in faticose tournée in città americane grandi e piccole, sfruttando l'efficiente rete di trasporto marittimo-fluviale. Di ritorno in patria dopo il perfezionamento a Parigi, l'americano Gottschalk non si risparmia: percorre anche il Far West, giunge a San Francisco, passa in Messico, finisce in Brasile. Non mancano le contromosse dei tre maggiori costruttori americani: Steinway invita il russo Rubinštejn, Chickering prima e Knabe poi puntano sul tedesco Bülow. E sempre dall'America, con il mitico Phineas Taylor Barnum, si diffonde il ruolo dell'agente professionale per gestire l'organizzazione e le finanze dei concertisti di giro.

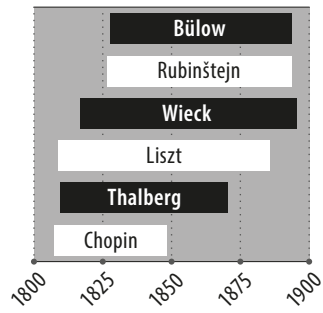
Lecture

William Weber, *Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, Ashgate, London 2003.

William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.

Robert Adelson, *Erard: A Passion for the Piano*, Oxford University Press, Oxford 2021.

Età dei pianeti del terzo orbitale



Frédéric Chopin

(1810-1849)

Quasi autodidatta, concertista riluttante, insegnante alla moda. Parigi di Luigi Filippo. Kalkbrenner e Liszt. Il tocco disomogeneo. Suono Pleyel. Eredità incerta e lontana.

A differenza (una delle tante) di Schumann, Chopin come pianista non è mai fuori dal suo tempo. La sua musica è da subito amata – dagli esecutori e più ancora dagli ascoltatori –, esaltata e mai corrotta dal passare degli anni e dal mutare delle mode. La natura lo aveva dotato di risorse adeguate alla tastiera: mani indipendenti, con dita lunghe, sottili, agili e ben educate. Semmai è Chopin come uomo a trovarsi a disagio in una società affascinata dall'esibizionismo muscolare dei leoni della tastiera. Lui è minuto nel fisico (è alto 1,57 e pesa 41 chili) e malfermo di salute, soprattutto riservato in pubblico e con poca voglia di esibirsi in grandi sale per uditori sconosciuti. Preferisce piccoli gruppi di amici, che peraltro sa intrattenere con sottili ironie e giochi di società, oltre che con incantevoli improvvisazioni.

Chopin non si arricchisce nel bel mondo della Parigi di Luigi Filippo. I suoi proventi finanziano un tenore di vita molto alto. E non si accumulano mai. Tanto che sono alcuni amici a pagargli l'affitto dell'ultimo appartamento abitato nella centralissima Place Vendôme e le spese del solenne funerale. Eppure, le sue composizioni vanno a ruba. In particolare, quelle più abordabili da bravi dilettanti, come valzer e mazurke, come alcuni notturni. Gli editori non mancano, però il ritorno economico resta aleatorio. Non esiste una normativa omogenea sui diritti d'autore. Ci sono vincoli doganali, divieti e privilegi statali o commerciali che impediscono la circolazione oltre frontiera. Pertanto, ciascuna nuova composizione è venduta una

volta per tutte a vari editori nei diversi paesi e con prezzi negoziati in base alla notorietà dell'autore e a un mercato potenziale che deve tener conto anche dell'importazione-esportazione parallela delle edizioni pirata.

Chopin si guadagna comunque da vivere piuttosto bene insegnando a mettere le mani sulla tastiera. Accetta non solo allievi progrediti, ma anche principianti, alle prese con i primi esercizi per le cinque dita, per le scale e gli arpeggi fondamentali. Purché paghino bene. Inizia l'attività pochi mesi dopo il suo arrivo a Parigi, nel settembre del 1831. Gli basta esibirsi in un solo concerto pubblico e in pochi eventi privati. Subito a casa sua cominciano ad affluire allievi. Si rivolgono a lui soprattutto donne, giovani e meno giovani, aristocratiche e altoborghesi, in grado di pagare gli alti onorari richiesti da chi è diventato il maestro più alla moda nella Parigi degli anni trenta e quaranta. Un'ora di lezione da lui costa quasi il doppio di una del suo più vicino concorrente, il ben noto Kalkbrenner; tre, quattro volte più degli altri di medio valore e minore notorietà. Impartisce lezioni per l'intera giornata, con agenda fitta e regolare, spalmata sui mesi d'autunno, inverno e primavera. D'estate, maestro e allievi lasciano la metropoli e se ne stanno in vacanza, operosa o rilassata. Con sporadiche interruzioni per brevi soggiorni in Germania, Spagna, Inghilterra, per Chopin la routine dell'insegnamento continua fino ai suoi ultimi mesi.

Come didatta, Chopin non ottiene in verità risultati di rilievo. Nessuno dei suoi allievi diventerà mai concertista e tanto meno compositore di rispettabile livello. C'è da dire che neppure lui ha avuto grandi maestri. È cresciuto a Varsavia, fuori dal giro delle scuole viennesi, parigine e tedesche. Le prime lezioni sono impartite dalla mamma e poi (1816-21) dal bravo quanto poco conosciuto boemo Wojciech Żywny, a sua volta allievo dell'organista praghese Jan Křtitel Kuchař, grande amico e collaboratore del confratello massone Mozart. Fin dall'inizio, il principale libro di testo è *Il clavicembalo ben temperato* di Bach. Continua gli studi di composizione al Conservatorio di Varsavia sotto la guida del bravo Józef Elsner, prussiano di nascita, boemo di formazione. Già a sette anni Chopin comincia a tenere concerti pubblici e nel 1825 si esibisce davanti allo

zar Alessandro I, in visita a Varsavia. Di fatto, è un fanciullo prodigio, con un approccio naturale alla tastiera. Non gli mancano però i maestri putativi. In gita a Berlino ha modo di conoscere Mendelssohn e di diventarne amico. A Varsavia, l'ascolto delle esibizioni del pianista Hummel e del violinista Paganini stimola la sua giovanile ricerca di virtuosismo. L'ampia disponibilità di musica stampata in città favorisce un aggiornamento completo sulle tendenze del tempo. Non mancano composizioni di John Field, l'irlandese che il suo maestro Clementi aveva lasciato a presidiare il mercato russo a San Pietroburgo e Mosca, e che aveva inventato il genere iper-romantico del notturno per pianoforte.

Non stupisce che il ventenne Chopin, forte della sua magnifica manualità, decida di dedicarsi all'attività di concertista di giro. Compose rapidamente due concerti alla maniera di Hummel e si fa conoscere a Vienna nel 1830. Lusingato dal primo successo, torna nella capitale imperiale nel 1831. Si ferma tre mesi. Non ottiene la fortuna sperata. Pensa di cercarla a Londra. Invece Parigi, che doveva essere soltanto una tappa intermedia, si trasforma in residenza fissa. Chopin si rende conto che, per fragile conformazione fisica e timido atteggiamento mentale, non può competere con i concertisti del tempo. Declina l'offerta di perfezionarsi con Kalkbrenner. Oltre a quello d'insegnante, si assegna subito il ruolo di autore. Compone nelle poche ore libere che riesce a ritagliarsi tra il tempo dedicato agli allievi (di giorno) e (di sera) alla vivace vita intellettuale-salottiera di Parigi. Ancor meglio scrive musica nei mesi estivi, tante volte trascorsi nella residenza di campagna della vulcanica amante George Sand, a Nohant, nella Francia centrale, circa 270 chilometri a sud di Parigi.

Scriva per le proprie dita, non certo per quelle degli allievi principianti. In fondo nessuna delle sue composizioni è d'immediata accessibilità. Quasi tutte sono di difficilissima esecuzione e lontane dalle manualità prescritte dagli insegnanti del tempo. Non si chiede un martellamento sistematico delle dita sui tasti per analogia con l'azione dei martelletti sulle corde. È invece indispensabile un tocco variabile e funzionale alla distribuzione asimmetrica dei tasti, quelli in basso (bianchi) e quelli in alto (neri), sette gli uni, cinque gli altri. Gli esempi sono infiniti. Quello più famoso è lo Studio op. 10 n.

5 sui soli tasti neri. Mentre le vertiginose velocità immaginate per il Preludio n. 16 e per il finale della Sonata op. 58 sono possibili soltanto grazie all'accurata diteggiatura. L'arte del tocco, con la conseguente particolare disposizione della mano e la necessaria liberazione dei movimenti delle braccia, è poi valorizzata dall'innovativo uso dei piedi che agiscono sui pedali. Altro che chiroplasto e guidamani di Kalkbrenner, che punta soltanto sull'agilità delle dita!

Si dice che Chopin usasse benissimo il pedale di risonanza, quello che ferma l'intervento di tutti gli smorzatori e consente a tutte le corde di continuare a vibrare per simpatia dopo che le dita hanno lasciato i singoli tasti. Si crea così quel meraviglioso alone che dà timbri diversi a ogni nota, frase, accordo. Il bianco-nero della tastiera diventa tavolozza policroma e, sul pianoforte, il timbro assume un valore strutturale. Ciò consente a Chopin di superare le forme del passato e di inventare architetture nuove. Non serve più la dialettica di sonata beethoveniana e neppure la narrazione schumanniana. Vince la fantasia poetica pura. Il tempo scorre perché variano i colori di un impasto in cui melodia cantabile e armonia dissonante formano grumi, il cui progressivo addensarsi non diventa pasticcio perché la magia della scrittura differenzia i piani sonori. Succede in tutti i pezzi di maggiore respiro, nella Prima Ballata degli inizi parigini, negli anni centrali del Secondo Scherzo e ancor più nell'ultima stagione, quella di Quarta Ballata, *Barcarola*, Polacca-Fantasia.

Non abbiamo ovviamente testimonianze sonore di come Chopin utilizzasse il pedale di risonanza. Le indicazioni stampate in partitura sono vaghi indizi, applicabili soltanto all'idea che abbiamo delle sonorità possibili sui pianoforti del tempo. Dobbiamo fidarci delle testimonianze di amici e critici, peraltro unanimi nell'affermare che il suono inventato da Chopin fosse inconfondibile, adattissimo agli ambienti piccoli, più problematico in quelli grandi. Lui stesso ne è consapevole, tanto da limitare al massimo le sue apparizioni pubbliche (non più di una trentina in tutta la vita) e di rinunciare agli ingombri dell'orchestra fin dagli anni giovanili.

Chopin è ovviamente attentissimo alla qualità del suono e dunque alla meccanica dello strumento. Nelle prime apparizioni, loda le prestazioni del pianoforte Graf, erede della tradizione Stein-Strei-

cher, col quale si presenta all'esordio viennese del 1830. Nell'ultima tournée in Inghilterra suona sulla più dura meccanica inglese di Broadwood. A Parigi preferisce sempre servirsi di pianoforti Pleyel,* presenti sul mercato soltanto dal 1807 ma già concorrenti dei più affermati Érard. La ditta era stata fondata da Ignace Pleyel, un immigrato cosmopolita originario della Bassa Austria, dove nacque con il nome di Martin Pleyl. Allievo e collaboratore di Haydn a Eszterháza e Vienna, operista per il re Ferdinando IV a Napoli, maestro di cappella nel duomo di Strasburgo (dove francesizza il nome appunto in Ignace Pleyel), si arricchisce a Londra dirigendo proprie sinfonie con un'orchestra in concorrenza con quella di Salomon (dunque con Haydn). Torna a Strasburgo in tempo per essere processato più volte come controrivoluzionario ma alla fine viene proscioltto e onorato in quanto autore di musiche filogiacobine e ultrarepubblicane.

Finita la Rivoluzione, Pleyel s'insedia a Parigi come editore. Subito pubblica l'integrale dei quartetti di Haydn, assieme a tanti lavori di Beethoven, Clementi, Mozart, Dussek. La sua ultima iniziativa è appunto fondare una nuova fabbrica di pianoforti. Il figlio ed erede Camille, eccellente pianista di suo, consolida il successo dell'impresa paterna. Fabbrica strumenti di ogni dimensione, ma punta sulla diffusione domestica di pianoforti verticali di modello inglese (1815). Già nel 1834, la fabbrica impiega 350 operai e produce un migliaio di strumenti all'anno. Pleyel non si limita a copiare la meccanica inglese di Broadwood, portata da tempo a Parigi da Érard. È fra i primi a rinforzare la struttura in legno con barre di ferro. A differenza di Érard, si concentra sulla qualità del suono, piuttosto che sul volume. Per questo conquista il favore (e l'amicizia) di Chopin, che lo premia riservandogli i pochi concerti pubblici parigini, dal primo in assoluto (6 febbraio 1832) all'ultimo (16 febbraio 1848), questo alla Salle Pleyel che il costruttore aveva aperto nel 1839 per esibire e far ascoltare i suoi prodotti.

Il legame speciale fra Chopin e Pleyel risalta nel triste inverno del 1838-39 passato con George Sand e famiglia a Maiorca, nella Certo-

* Jean-Jacques Eigeldinger, «Chopin and Pleyel», in *Early Music*, 2001, vol. 29, n. 3, pp. 388-396.

sa di Valldemossa.* L'indispensabile pianoforte Pleyel arriva in ritardo, rallentato da problemi doganali in porto e dal difficile viaggio in carretto fino alla remota residenza. Da sempre abituato a comporre con sottomano un pianoforte per collaudare il suono di ogni singola nota, un nervosissimo Chopin addirittura si blocca, incapace per settimane di completare i Ventiquattro Preludi op. 28 sul pianino di fabbricazione locale che ha disposizione. Tradizione vuole che il celeberrimo Preludio n. 15, *La goccia d'acqua*, nasca proprio da quell'occasione. Verità è che il pianino, lasciato a Valldemossa, finisca in casa di Wanda Landowska, per poi sparire durante la Seconda guerra mondiale, confiscato dai nazisti.

Oggi riusciamo solo a intuire la qualità del suono che Chopin vuole. Sappiamo però che non è il suono che insegnano a produrre i didatti dei suoi tempi. Quel suono non deve essere percussivo, tanto meno sdolcinato, ma forte e carezzevole. E se non è la personale indicazione di Chopin, è la scrittura delle sue composizioni a imporre un modo diverso di insegnare il pianoforte e di mettere le mani sulla tastiera.

Il messaggio sembra non essere raccolto dai didatti (e compositori e interpreti) che vengono dopo di lui, abbagliati dalle sfide tecniche poste dalle figure ornamentali e da quelle espressive dei tratti cantabili.** Non a caso si trovano, fin dall'inizio, trascrizioni delle più famose melodie chopiniane per i più vari complessi: assoli per chitarra, duetti con violino o flauto e simili, con voce e testo aggiunto, fino alla grande orchestra. Il primato spetta alla «Marcia funebre» della Seconda Sonata, della quale si contano (a oggi) non meno di quattrocento trascrizioni, compresa una versione sinfonica suonata proprio al funerale di Chopin. È tuttora spesso rappresentato il balletto *Les Sylphides* (1907) su musiche pianistiche di Chopin orchestrate da Aleksandr Glazunov. Di Igor' Stravinskij si segnala una gustosa parodia del Valzer op. 34 n. 3 nell'*Histoire du Soldat* (1917).

* Paul Kildea, *Chopin's Piano*, W.W. Norton, New York 2018 (trad. it. *Il pianoforte di Chopin*, il Saggiatore, Milano 2019).

** Mariola Wojtkiewicz, «The Impact of Chopin's Music on the Work of 19th and 20th Century Composers», 2013, https://www.chopin.pl/reception_works.en.html (ultimo accesso, febbraio 2025).

A Novecento inoltrato è interessante l'introduzione di armonie della Mazurka op. 17 n. 4 nella Terza Sinfonia del polacco Henryk Górecki (1977). In ogni caso, pasticci di dilettanti e smancerie di professionisti si sono ammassate negli anni e continuano tuttora.

Alcuni compositori di rilievo hanno tuttavia ripreso e sviluppato sul pianoforte tecniche e generi amati da Chopin. Non tanto ballate, scherzi, improvvisi, polacche, e nemmeno valzer. Piuttosto le mazurche, entrate con successo nel catalogo del polacco Karol Szymanowski con le Venti Mazurke op. 50 (1924-26). Ovviamente gli Studi op. 10 e op. 25 sono in buona misura influenti sulle ultime versioni degli *Studi trascendentali* di Liszt, e le ottave della Polacca op. 43 *Eroica* trovano un omaggio esplicito in *Funerailles*, sempre di Liszt. I russi Balakirev e Ljadov, ma soprattutto Skrjabin e Rachmaninov sono, a fine Ottocento, i più felici continuatori dello stile pianistico di Chopin. Ma fin d'ora si può affermare che per trovare il primo erede vero di Chopin bisognerà aspettare Debussy, nel primo Novecento. In seguito, non mancheranno omaggi preziosi firmati da Poulenc, Honegger, Tansman (*Mazurka à la Chopin*, 1923). Con l'americano George Crumb che nel suo ciclo *Makrokosmos* per pianoforte amplificato accosta frammenti della Fantasia-Improvvisto con il titolo *Dream Images: Love Death Music* (1972).

Se l'eredità creativa di Chopin è tanto precaria nell'Ottocento e frammentata nel Novecento, ben diversa è la storia dell'interpretazione dei suoi testi (*hardware*), fumosa nel suo secolo, ma ben documentata in quello appena trascorso e nel presente terzo millennio grazie alle registrazioni su disco, nastro, CD, streaming in rete. Sarà un motivo conduttore di molti capitoli nella seconda parte di questo volume. E noteremo quanto, sugli ormai lontani testi lasciati dal creatore Chopin, abbiano elaborato gli interpreti successivi: il leonino Paderewski, l'elegante Hofmann, l'affabulatore Pachmann, l'impeccabile Backhaus, il colorista Horowitz, l'aristocratico Rubinstein, il visionario Richter, lo strutturale Pollini, l'iconoclasta Pogorelić e tanti altri. Demiurghi che hanno assicurato lunga vita a carte (spartiti, manuali d'istruzione, *hardware*) che il progresso tecnologico di questo bene di largo consumo durevole avrebbe potuto mandare in archivio.

Lecture

Piero Rattalino, *Fryderyk Chopin. Ritratto d'autore*, EDT, Torino 1991.

William G. Atwood, *The Parisian Worlds of Frédéric Chopin*, Yale University Press, New Haven (CT) 1999.

Kenneth Hamilton, *After the Golden Age*, Oxford University Press, Oxford 2008.

Gastone Belotti, *Chopin*, EDT, Torino 2013.

Piero De Martini, *Chopin. Le estati a Nohant*, il Saggiatore, Milano 2016.

Vanya Hug e Thomas Steiner (éds.), *Chopin et son temps*, Peter Lang, Basel 2016.

Alan Walker, *Fryderyk Chopin: A Life and Times*, Faber and Faber, London 2017.

Piero Rattalino, *La tecnica di Chopin*, Zecchini, Varese 2020.

Ludwig Nohl e Marie Lipsius, *Liszt vs. Chopin: Zwischen Virtuosität und Rivalität*, e-artnow, Praha 2023.

chopin.nifc.pl/en

Sigismond Thalberg

(1812-1871)

Fantasie d'opera. Alla pari con Liszt. Conquista dell'America: Gottschalk, de Meyer, Herz, Jaëll. Le tentazioni di Wieck padre e figlie. Mendelssohn. Scuola italiana: Cesi, Martucci, Longo.

A differenza del suo grande rivale Liszt, Sigismond (Sigismund) Thalberg ha una lineare evoluzione da fanciullo prodigio a maturo concertista. Figlio illegittimo di un principe e di una baronessa, ha denaro sufficiente per essere allievo di Moscheles e Hummel nonché relazioni buone per esibirsi a quattordici anni nel palazzo di Metternich. Seguono tournée in Inghilterra, Olanda, Germania e nel 1834, a ventidue anni, diviene *Kammervirtuos* dell'imperatore d'Austria. Si specializza nelle fantasie d'opera, il genere allora di moda. Genere che non è più la variazione su una sola melodia praticata dal Rinascimento in poi, ma un florilegio delle melodie più note di una singola opera trasferite sulla tastiera, ornamentate, intercalate e connesse con spettacolari passaggi virtuosistici. Gli ascoltatori sono doppiamente gratificati dal ricordo della passata esperienza teatrale e dal presente splendore pianistico.

Superati i modelli classici di Mozart e Beethoven, si arriva ai pot-pourri su arie riprese da opere teatrali popolari diffusi in tutta Europa dai concertisti itineranti Hummel, Kalkbrenner, Moscheles, Herz.* Il più giovane Thalberg ha in repertorio una sessantina di titoli simili e dispone di una tecnica superiore, fatta di pulizia di tocco e soprattutto d'invenzione coloristica. Si distingue subito per la bra-

* Charles Suttoni, *Piano and Opera: A Study of the Piano Fantasies Written on Opera Themes in the Romantic Era*, New York University Press, New York 1973.

vura nel creare l'effetto di una terza mano. Distribuendo la melodia principale fra i pollici (e non solo) delle due mani, permette a turno o allo stesso tempo alla sinistra di spaziare i disegni di accompagnamento nel basso e alla destra di ricamare arabeschi nell'acuto. E, se necessario, le mani s'incrociano con bell'effetto visivo. Giustamente la sua *Fantaisie sur des thèmes de l'opera «Moïse» de G. Rossini* op. 33 è passata alla storia, inclusa perfino nel repertorio di Clara Wieck. È con questa meraviglia tecnica che Thalberg si confronta con un Franz Liszt impegnato nell'elaborazione di temi tratti dall'opera *Niobe* di Pacini. Avviene il 31 marzo 1837, nel palazzo parigino della principessa Cristina di Belgiojoso. Un salomonico pareggio premia sia l'eleganza cantabile di Thalberg sia l'abbagliante meccanica di Liszt, non ancora diventato la rockstar *ante litteram* che sappiamo.

I due non s'incontrano più se non di sfuggita, nel corso delle loro parallele scorribande concertistiche degli anni quaranta. Thalberg è assai più impegnato nel suo massacrante girovagare. A differenza di Liszt, esce dall'Europa e tocca le Americhe. Nel dicembre del 1855 è il primo grande pianista a esibirsi a Rio de Janeiro e Buenos Aires, con colossale accumulo di applausi e denari. Ancora più importante e denso di futuro artistico è l'approdo negli Stati Uniti. A bordo del piroscalo *Africa*, il 3 ottobre 1856 raggiunge New York, pronto a conquistare un mercato musicale in formidabile espansione, un terreno fertile e già ben dissodato. Nelle principali città della costa atlantica (Boston, New York, Filadelfia, Charleston, New Orleans) c'è già una buona vita musicale in teatri, locali pubblici e case private. Non manca una moderna didattica e i pianoforti – di vario formato – sono diffusi ovunque, di regola prodotti da fabbricanti locali.

Thalberg non è il primo pianista di livello a presentarsi nel Nord America. Anzi, c'è già stato il caso opposto, quello di Louis Moreau Gottschalk,* nato a New Orleans, classe 1829, fanciullo prodigio, non ammesso al Conservatorio di Parigi nel 1843 perché americano (!) ma accolto bene dal mondo musicale e subito ammirato da Chopin, Liszt, Alkan. Tornato in patria nel 1853, si butta in una vorticoso

* S. Frederick Starr, *Bamboula! The Life and Times of Louis Moreau Gottschalk*, Oxford University Press, Oxford 1995.

attività concertistica che lo porta nel Far West, in Centro e Sud America, con lunghe permanenze a Cuba, in Portorico, in Venezuela, in Brasile. Sa assorbire nella sua musica elementi etnici afroamericani e a suo modo pone le basi del pianismo alternativo d'oltreatlantico: quello del ragtime, del blues, del jazz. Gli appunti del suo diario, pubblicati postumi nel 1881 e più volte ristampati, offrono una vivace testimonianza della vita musicale nella frontiera americana al tempo della Guerra di Secessione.*

Il primo pianista europeo di spicco a girare l'America è comunque l'austriaco Leopold de Meyer, classe 1816, allievo di Czerny, diventato parte del circolo dei virtuosi parigini negli anni trenta e subito concertista di giro in Germania, Russia, Francia, Inghilterra. Sottraendosi al confronto diretto con gli inarrivabili (per lui) Liszt e Thalberg, cerca fortuna attraversando l'Atlantico. Arrivato a New York a fine 1845, si crea la reputazione di «leone della tastiera» con le sue fantasie su melodie operistiche (Rossini, Bellini, Donizetti) e su canzoni popolari («Yankee Doodle», «Hail, Columbia»), con pezzi esotici (*Marcia marocchina*, *Danza delle odalische*). Ha dapprima scarso pubblico ma in tre mesi raduna tremila spettatori osannanti. Fra il marzo e il luglio del 1846 estende le sue esibizioni alle maggiori città dalle sponde dell'Atlantico al bacino del Mississippi, spostandosi in barca sulla ben servita rete di porti marittimi e fluviali. Non si fida degli strumenti americani ma solo degli enormi pianoforti Érard importati in buon numero da Parigi. Ne dispone di almeno un paio sul palcoscenico sui quali si alterna, per sicurezza e per compiacere sia il pubblico seduto a destra che quello seduto a sinistra. Assieme all'inseparabile cognato-manager Reitheimer, appena arriva in una nuova città, cerca i locali disponibili (saloon, chiese, alberghi), negozia editoriali e pubblicità con la stampa locale, chiama artisti del posto per integrare il programma (ma anche per attirare pubblico di parenti e amici), recluta la *clacque*, corrompe critici. Il tutto per creare l'«evento eccezionale». Metodi che negli stessi anni l'impresario Barnum avrebbe elevato a livello di arte.

* Louis Moreau Gottschalk, *Notes of a Pianist: The Chronicles of a New Orleans Music Legend* [1881], Princeton University Press, Princeton (NJ) 2006.

Alla ripresa autunnale del 1846, de Meyer trova sulla sua strada Henri Herz, personaggio di ben altro livello. Evitando confronti diretti, si sposta al Sud, coopta un violinista; ottiene però minore fortuna e il 25 giugno 1847 riparte per l'Europa, dopo essersi presentato in almeno 26 centri con 85 concerti pubblici. Tornerà vent'anni dopo, con ben più limitato favore.

Herz, nato a Vienna nel 1803, dal 1816 vive a Parigi. Prima allievo e poi insegnante al Conservatorio, fa parte dell'élite musicale del tempo, gira l'Europa come concertista e possiede pure una fabbrica di pianoforti. È famoso e atteso anche in America, dove già circola la musica sua, facile e piacevole, destinata a dilettanti (e disprezzata da Schumann in veste di critico). Debuttera il 29 ottobre 1846 a New York e subito si cimenta nei territori dissodati da de Meyer. Il repertorio è dello stesso tipo (ballabili, fantasie d'opera, variazioni su melodie patriottiche), ma lo stile è elegante e nobile, mai smaccato e volgare, seppur attento all'effetto: esaltano le platee le sue versioni per otto pianoforti e sedici pianisti di sinfonie di Rossini. Rimane attivissimo fino al dicembre del 1848, ben organizzato dall'agente Bernard Ullman. Si associa con il violinista italiano Camillo Sivori (l'unico vero allievo di Paganini) e più tardi anche con il violoncellista tedesco Johann Georg Knoop, ben noto perché attivo negli Stati Uniti fin dal 1841. Il trio, assieme a una «Grand Orchestra» elettrizza i tremila spettatori stipati nel Broadway Tabernacle di New York il 4 novembre 1847.

Herz utilizza ovviamente viaggi e concerti per creare una rete di distributori di pianoforti di sua costruzione. Transitando dal Messico, nell'aprile del 1850 si sposta nella California della corsa all'oro, suonando a San Francisco e Sacramento. Dopo altre tappe in America Latina, torna a Parigi nel 1851 per riprendere l'insegnamento e sviluppare la sua fabbrica, che ha un centinaio di lavoratori capaci di sfornare non meno di quattrocento pezzi l'anno.

In quel periodo un altro europeo prova o a far fortuna in America, con mezzi propri, senza sponsor industriali. Il triestino Alfred Jaëll, allievo di Czerny e Moscheles, suona per la prima volta a New York il 15 novembre 1851, con successo enorme, replicato la settimana dopo quando si ripresenta con la famosa cantante Adelina Patti.

Ha un robusto repertorio di proprie fantasie d'opera, ballabili e pezzi di facile ascolto, compresi alcuni dell'autore locale Gottschalk. Rimane in America fino al 1854, aggregandosi al violinista Ole Bull. Tornato felice a casa, è subito assunto come pianista di corte del re di Hannover e poi, con base a Parigi, è concertista assieme all'attivissima moglie Marie Trautmann (fra i suoi allievi spicca il missionario, medico, organista e tanto altro Albert Schweitzer).

La corsa all'oro (musicale) americano tenta Friedrich Wieck che, dopo la rottura con la figlia maggiore, Clara, la propone senza esito alla figlia minore Marie. Anche Clara prende in considerazione l'opzione assieme al marito Robert Schumann. Non se ne fa nulla. Solo la morte prematura impedisce a Felix Mendelssohn una romantica fuga americana con il soprano Jenny Lind. Comunque lei parte, e trova successi clamorosi nel 1850-51, anche grazie alla brillante gestione dell'impresario Barnum. Il miraggio del Nuovo Mondo, a metà Ottocento, appare ai pianisti europei sempre più reale.

È il momento scelto da Thalberg per presentarsi in America. Vi rimane per diciotto mesi frenetici (1856-58). Il territorio è lo stesso dei predecessori, ma il suo impatto, sia artistico che finanziario, è assai più forte. Il merito è di Bernard Ullman, l'agente che ha guidato la tournée di Herz ed è diventato un mago della promozione e della logistica. Organizza per Thalberg concerti con cadenza quasi quotidiana, mattino, pomeriggio e sera, preparando ogni evento con settimane di anticipo, inviando per tempo sul posto uno dei sette pianoforti Érard importati per l'occasione. Programma anche la domenica, quando la proibizione di spettacoli nel giorno del Signore viene superata presentando la fantasia sul *Moïse* di Rossini come meditazione sacra. I programmi sono comunque innovativi e assortiti. Thalberg non suona solo musiche proprie ma anche altrui (Bach, Beethoven, Hummel, Mendelssohn, Schubert, Chopin), con stile e misura, senza baracconate. Per questo riesce a ripresentarsi di frequente nella stessa città: 90 volte a New York, 23 a Boston, 20 a Filadelfia, 13 a New Orleans. Per rendere vario l'evento si fa accompagnare da orchestre e ospita altri artisti (fra i quali Gottschalk). Per la nuova stagione 1857-58, l'intraprendente Ullman scrittura il violinista belga Henri Vieuxtemps che già nel 1843-44 si era presenta-

to, soccombendo alla concorrenza del norvegese Ole Bull, in coppia col triestino Jaëll.

Thalberg conclude l'avventura americana dopo circa 340 concerti in 78 città, pagati 500 dollari l'uno, mentre qualche anno dopo Anton Rubinštejn ne riceverà solo 200 e Bülow meno di 125. Accumula una somma astronomica per un pianista di quei tempi: circa tre milioni di dollari ai valori attuali. Torna in Europa soddisfatto e si ritira a Posillipo nella villa ereditata dal suocero, il famoso basso Luigi Lablache. Suona in pubblico ancora poco, a Parigi e Londra nel 1862, con un'ultima tournée in Brasile nel 1863. Riprende a insegnare. A suo tempo aveva avuto come allievo Charles-Wilfrid de Bériot (figlio del famoso violinista Charles-Auguste de Bériot e del non meno celebre soprano Maria Malibran), destinato a diventare, a Parigi, maestro di Maurice Ravel, Enrique Granados, Ricardo Viñes. Dunque, Thalberg aveva già lanciato il seme dello «stile spagnolo» nella tradizione accademica parigina. Suo è il merito, a Posillipo, di aver fondato quella «scuola napoletana» che finalmente educa eccellenti pianisti in un paese unificato, in musica, dal solo melodramma. Il suo allievo diretto più importante è Beniamino Cesi.

Cesi è talmente bravo da essere invitato da Rubinštejn a insegnare al Conservatorio di San Pietroburgo. Vi rimane dal 1885 al 1891, tornando in patria come direttore del Conservatorio di Palermo e infine a Napoli, con la cattedra di musica da camera. Nel suo *Metodo per pianoforte* elabora i principi del «pianoforte che canta» elaborati dal maestro Thalberg e li trasmette all'allievo Giuseppe Martucci. Che è eccellente direttore d'orchestra wagneriano (dirige la prima italiana di *Tristano e Isotta*, a Bologna, 1888) ma soprattutto campione della rinascita in Italia della cultura pianistica, perché autore di due concerti tuttora eseguiti oltre che di tanti singoli brani di varia natura. Pure allievo di Cesi e suo continuatore didattico è Alessandro Longo, al quale si deve la lettera L che precede il numero (progressivo, ma non cronologico) del primo catalogo affidabile di 545 sonate di Domenico Scarlatti, da lui costruito con certissima pazienza, curando la storica edizione Ricordi (11 volumi, 1906-13).

Lecture

Ian Glenn Hominick, *Sigismund Thalberg (1812-1871), Forgotten Piano Virtuoso: His Career and Musical Contributions*, Ohio State University, DMA Diss., Columbus (OH) 1991.

Vincenzo Vitale, «Sigismondo Thalberg a Posillipo», in *Nuova rivista musicale italiana*, 1972, vol. 6, n. 4, pp. 503-511.

Vincenzo Vitale, *Il pianoforte a Napoli nell'Ottocento*, Bibliopolis, Napoli 1983.

R. Allen Lott, *From Paris to Peoria: How European Piano Virtuosos brought Classical Music to the American Heartland*, Oxford University Press, Oxford 2003.

Emanuele Arciuli, *La musica per pianoforte negli Stati Uniti*, EDT, Torino 2010.

Franz Liszt

(1811-1886)

Quattro stagioni. Genio compreso, adolescente problematico. Concertista esplosivo. Musicista completo. Maestro generoso, mistico vero, esploratore del futuro.

L'irruzione di Liszt nel mondo musicale europeo è una sequenza di sommovimenti tellurici. Cambia il modo d'intendere e di suonare il pianoforte, il modo di organizzare i concerti e di addestrare i concertisti. La sua azione si articola in quattro tempi ben distanziati, che la biografia distingue in modo netto. Nel primo (1820-27) Liszt è un fanciullo prodigio, poi (1832-47) un concertista favoloso, quindi un autore (1848-57), infine un vate (1869-86). Nei primi due tempi, Liszt si espone in prima persona; negli ultimi due inventa una nuova musica e crea una scuola che forgerà i massimi pianisti di fine Ottocento, con filiazioni che arrivano ai nostri giorni. È quindi doveroso dedicare a Liszt uno spazio maggiore rispetto a predecessori e successori.

Iniziamo dagli esordi, tipici di un fanciullo prodigio. Il primo ad accorgersi del talento innato è il padre, buon musicista dilettante e modesto funzionario di campagna del principe Esterházy. Adam Liszt impartisce al figlio i rudimenti e lo fa debuttare in pubblico a nove anni. Trasferitosi a Vienna, lo propone come allievo a Hummel, che però costa troppo. Si rivolge a Czerny che accetta e non pretende compensi, dimostrandosi ancora una volta didatta eccezionale. Dopo soli due anni, l'undicenne Franz trionfa nel debutto a Vienna. Impressiona Beethoven, conosce Schubert, pubblica sue composizioni originali. A fine 1824 con l'intera famiglia si trasferisce a Parigi, dove vive per dodici anni crescendo e maturando nell'ambiente musicale più competitivo di sempre.

Nei primi tre mesi parigini, suona in pubblico per ben 38 volte. Decisivo è l'incontro con Sébastien Érard, che gli finanzia una tournée in Inghilterra in cambio dell'uso esclusivo dei suoi nuovi pianoforti. L'obiettivo dichiarato del fabbricante parigino è inserirsi e conquistare quote nel mercato inglese, allora dominato dal suo ex maestro Broadwood. Sa di avere un prodotto migliore nella meccanica (grazie al doppio scappamento) e nel volume (grazie al telaio rinforzato). Al debutto londinese del 21 giugno 1824, presenti in sala Clementi, Cramer, Ries e Kalkbrenner, il giovanissimo Liszt incanta tutti eseguendo il Secondo Concerto di Hummel e improvvisando una fuga sul tema «Zitti, zitti» dal *Barbiere di Siviglia* di Rossini. Seguono altri trionfi, anche a Manchester, per la gioia di Érard che riesce a imporre i suoi strumenti in un mercato più ricco, consolidando un successo che avrebbe dato ai costruttori francesi (compreso il rivale Pleyel) una netta supremazia in Europa nei decenni centrali dell'Ottocento, fra il declino degli inglesi, la ripresa degli austro- tedeschi, l'avvento degli americani.

Nei tre anni successivi, Liszt torna altre due volte in Inghilterra, suona in vari centri francesi, s'impone sui concorrenti a Parigi, s'impegna nella composizione. Nel 1827 escono a stampa dodici studi, prima serie di un progetto che prevede il numero magico 48. Si tratta di un campionario di virtuosismo estremo, di velocità delle dita, di forza del polso, e di mira delle braccia; accessibile soltanto a lui. Tant'è che ne cura subito una semplificazione e un'ulteriore limatura venticinque anni dopo. Con il titolo *Douze Études d'exécution transcendente*, l'ultima versione rimane ardua anche per gli acrobatici pianisti di oggi. Il progetto di arrivare al numero 48 non ha seguito.

Segue un lungo intermezzo. L'adolescenza, cioè il passaggio da fanciullo prodigio ad artista adulto, non è facile neanche per Liszt. La scomparsa del padre manager (1827), la rudimentale organizzazione concertistica del tempo, il manifesto rifiuto a continuare una vita da fenomeno da baraccone o da cane ammaestrato portano il talentuoso giovanotto a condurre una vita irregolare e grama d'insegnante al domicilio di allievi anche poco danarosi. Sia pur confusamente, trova il tempo di leggere, studiare, frequentare intellettuali di gran levatura presenti in città: Hugo, Lamartine, Heine,

La Mennais. Fra teatri e salotti conosce i maggiori musicisti di allora: Rossini, Bellini, Donizetti, Meyerbeer. Diventa amico di Chopin e Berlioz.

Però il musicista che gli cambia la vita è Niccolò Paganini. Ascoltandolo in concerto il 20 aprile 1832, Liszt scopre che si può portare sul nuovo pianoforte il funambolismo diabolico che Paganini applica all'antico violino. Si tratta di affrontare in modo nuovo la tastiera, come il genovese fa con l'archetto. Liszt vuole trasferire sulla tastiera glissandi, tremoli, pizzicati, spiccati, soprattutto salti già rischiosi sulle quattro corde del violino ma temerari sugli ottantotto tasti del pianoforte. Significa inventare diteggiature inedite, sovrapporre le mani e non solo incrociare le braccia. I primi esperimenti sono sul tema finale del Secondo Concerto di Paganini, detto *La campanella*.^{*} E subito dopo sono estesi a cinque *Capricci*.

Ancora una volta i risultati non sono immediati. Fino al 1839 studi ed esercizi s'intrecciano con saltuarie apparizioni pubbliche e private, con l'amore per la contessa d'Agoult, l'insegnamento in un conservatorio a Ginevra appena fondato, i viaggi in Italia, la composizione. Sono di quel tempo i magnifici schizzi raccolti in *Album d'un voyageur* (futuri *Années de pèlerinage*), il primo quaderno dedicato alla natura svizzera, il secondo all'arte italiana. Famoso è il confronto diretto con il rivale Sigismond Thalberg, il 31 marzo 1837 nel salone parigino della principessa Cristina di Belgiojoso. Entrambi si esibiscono in fantasie d'opera. Il verdetto (giusto) è di parità, ma emergono chiare le differenze: misurato e accattivante Thalberg, rivoluzionario e travolgente Liszt.

Il catastrofico straripamento del Danubio, che nel 1838 devasta Buda, Pest e l'intera Ungheria, fornisce l'occasione a Liszt di abbandonare la sua precaria situazione familiare e di correre a Vienna per organizzare concerti a favore degli alluvionati. Seguono otto anni di frenetico girare per tutta Europa, in un crescendo di follia collettiva che il poeta e amico Heinrich Heine immortalava con il termine «Lisztomania». A ondate tumultuose, Liszt tocca quasi duecento cit-

^{*} Jonathan Gregor, «Forging Paganinis of the Piano in the 1830s», in *Studia Musicologica*, 2013, vol. 54, n. 2, pp. 115-133.

tà e villaggi, soprattutto in Germania e Gran Bretagna, con passaggi in Portogallo, Spagna, Francia, Italia, nella sterminata Russia, fino alla turca Costantinopoli. Si contano non meno di mille concerti, a un ritmo di tre, quattro a settimana. Liszt scatena le folle con la sua figura slanciata, l'incedere maestoso, il modo di aggredire il pianoforte e di cavarne sonorità inaudite.

Lo strumento che meglio gli si adatta è il grande Érard, con doppio scappamento, sonorità che arriva al fondo di sale da tremila persone, robustezza tale da sopportare la forza delle sue braccia. Tuttavia, le corde si rompono sempre più spesso, perché fatte di materiali che non reggono la tensione applicata sul telaio in ghisa. Tanto che Liszt chiede sempre uno strumento di riserva e una congrua scorta di corde. Nel 1838, a Vienna cedono due pianoforti Graf e perfino un Érard. Va meglio con gli strumenti del marsigliese Boisselot che lo accompagnano nella tournée iberica del 1845-46. In Russia non disdegna l'artigianato locale. Si adatta anche ai pianoforti che trova sulla sua strada, pure a quelli verticali. Ed è capace di imporre qualsiasi programma, con un repertorio che, oltre a musiche proprie, va da Bach ai contemporanei, compresi Chopin (mazurche) e Thalberg, oltre a Schubert (*Erlkönig*, *Wanderer Fantasie*), Weber (*Konzertstück*, *Invitazione alla danza*), Hummel e l'amatissimo Beethoven (concerto *Imperatore*, sonata *Hammerklavier*). Più che la lettera del testo, gli interessa trasferire lo spirito del lavoro in sintonia variabile con l'umore suo e del pubblico presente.

Liszt è dunque il primo concertista di pianoforte in senso moderno. Impone il recital solistico (Londra, 9 giugno 1840): il pianista si presenta da solo sul palco, senza comprimari di canto o altro strumento, e senza spartito, perché suona a memoria un programma che dura ben oltre un'ora.

È anche il primo ad accorgersi che quel ritmo non è sostenibile con la logistica e l'organizzazione del tempo. Gli spostamenti continuano a essere difficili. Nell'infanzia delle ferrovie, ci si muove in carrozza. Non può durare. Nel settembre del 1847, a trentasei anni, all'apice del successo e con generale stupore, Liszt decide di smettere di girovagare, di cambiare vita e ritirarsi nella gloriosa ma periferica Weimar, la città di Goethe, Schiller, Hummel. Per comporre

e insegnare. Fra i sostenitori di questa scelta troviamo la sua nuova amante, la principessa Sayn-Wittgenstein, che lo raggiungerà un anno dopo. Fra i più delusi, gli americani, cui era stato più volte promesso il suo arrivo in tournée. I quali però si possono consolare con de Mayer ed Herz prima e con Thalberg poi.

Preceduto dai trionfi di Colonia, Kassel, Dresda, Liszt si era presentato per la prima volta a Weimar il 29 novembre 1841, nel corso della sua seconda tournée europea, quella che aveva davvero dato l'avvio alla Lizstomania, termine coniato nel 1844 da Heine. Aveva incantato tutti, in particolare i regnanti. Era tornato un anno dopo, con la fama conquistata a Berlino, San Pietroburgo e Mosca, riconfermata a Parigi e sancita dalla nomina a Leone del Belgio. Nell'ottobre del 1842, il granduca Carl Alexander gli aveva offerto la posizione di Kapellmeister di Weimar, già occupata da Hummel. I termini erano molto favorevoli: un paio di mesi di presenza l'anno, vaghe incombenze come pianista e direttore a corte e a teatro, libertà assoluta di esibirsi altrove.

Di sfuggita aveva esordito nel nuovo incarico nel gennaio 1844 suonando un concerto di Hummel e dirigendo la Quinta Sinfonia di Beethoven ma ora, ormai stabilitosi in città, si appassiona al nuovo ruolo. Si concentra sull'orchestra, come direttore e compositore. Cristallizza la musica a programma e inventa il poema sinfonico, scrive ampie partiture orchestrali teorizzando e praticando la musica dell'avvenire. Porta in teatro Wagner (*Lohengrin*, 1850) e Berlioz (*Benvenuto Cellini*, 1851), sostiene l'opera nazionale tedesca e non trascura quella italiana.

Tuttavia, non dimentica il pianoforte. Anzi, apre nuovi orizzonti, come compositore e come maestro. Senza la distrazione delle esecuzioni, si concentra sulla scrittura. Mette in ordine tante cose ideate e pubblicate negli anni precedenti. Con un attento lavoro di lima, smussa i passaggi pianistici più avventurosi e trova soluzioni altrettanto brillanti, eppure più accessibili a esecutori meno dotati di lui. Sono di quegli anni le versioni che si sentono oggi dei *Douze Études d'exécution transcendente*, intuì da adolescente (1826), rivisti in gioventù (1836), cesellati nella maturità (1851).

È di allora la redazione ultima dei due quaderni degli *Années*

de pèlerinage (1848-55). Pure le *Harmonies poetiques et religieuses* (1848-53) vengono da lontano. Assume la forma definitiva il Primo Concerto per pianoforte e orchestra, abbozzato nel 1835 e terminato nel 1856. Si aggiunge il Secondo Concerto con orchestra (1849-61), assieme alla *Totentanz* (1847-53). Accanto a pezzi di breve durata (e sempre di grande impegno: studi, fogli d'album, consolazioni) nasce la monumentale Sonata in Si minore (1852-53), beethoveniana per tensione, schubertiana per libertà formale, lisztiana per fantasia timbrica. Non diminuisce l'attenzione per le fantasie e reminiscenze su opere famose. *Tannhäuser* (1848), *Lohengrin* (1854), *Sonnambula* (1852), *Trovatore* (1859), *Rigoletto* (1855) si aggiungono alle già famose su *Lucia di Lammermoor* (1835-36), *Norma* (1841), *Robert le diable* (1841), *Don Giovanni* (1842).^{*} Stupende trasfigurazioni a musica assoluta (cioè senza parole) sono le trascrizioni di Lieder di Schubert.^{**} A ben vedere, tutta la produzione di Liszt non è che metamorfosi continua, opera aperta, ricerca senza fine.

Fin dal suo trasferimento a Weimar, Liszt accoglie allievi, memore del suo giovanile passato col maestro Czerny. Non vuole più insegnare a principianti ma indirizzare giovani già formati a trovare una propria via interpretativa su un repertorio storico ben consolidato e su uno strumento ancora in forte evoluzione tecnologica. Non a caso in quegli anni si sta affermando un nuovo modo di costruire pianoforti e si sviluppa una tradizione tedesca, fino allora quasi assente. Nel 1853 Cesar Bechstein fonda a Berlino la ditta omonima, che si espanderà in tutta Europa in parallelo all'egemonia meccanica (e politica) della Prussia guglielmina. Nello stesso anno, nella sassone Lipsia, Julius Blüthner apre una sua fabbrica di strumenti di qualità. Pure nel 1853, a New York, inizia la produzione dell'immigrato tedesco Heinrich Steinweg, americanizzato in Henry Steinway. Come vedremo, ciascun costruttore ha qualità sonore specifiche, ma tutti ormai usano telai metallici, capaci di tendere corde finalmente

^{*} Jonathan Kregor, *Liszt as Transcriber*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.

^{**} Alan Walker, «Liszt and the Schubert Song Transcriptions», in *The Musical Quarterly*, 1981, vol. 67, n. 1, pp. 51-63.

in acciaio armonico con affidabilità e calibri adeguati, e dunque in grado di produrre volumi sonori ben superiori rispetto ai precedenti telai di legno, seppur rinforzati con ferro.

Liszt è uno dei primi a cogliere le novità dello strumento e a trasmetterne i segreti ai suoi due primi grandi allievi, Carl Tausig e Hans von Bülow. Per il suo talento straordinario Tausig è ammirato oltre che dal maestro anche da personaggi di gusto opposto come Wagner e Brahms, ma è stroncato dalla precoce scomparsa, a meno di trent'anni. Bülow diventa un protagonista del secondo Ottocento. Entrambi meritano un discorso a parte.

La prima stagione di Liszt a Weimar termina nel 1861, quando il fallimento del progetto matrimoniale con la principessa Sayn-Wittgenstein e l'improvviso prevalere della sempre latente vocazione mistica (con dipolare componente diabolica) porta Liszt alla corte vaticana di Pio IX, all'assunzione degli ordini francescani, all'impegno nella musica d'ispirazione religiosa per voci sole o accompagnata da orchestra. Si dedica con passione all'organo come strumento solista, con spirito neobachiano.

L'interludio romano dura fino al 1869. Liszt riprende casa a Weimar, viaggia spesso, talvolta suonando in pubblico ma solo per beneficenza. Non smette di comporre e il pianoforte rimane al centro della sua attenzione. C'è un'evidente evoluzione dello stile, sempre meno coloristico e sempre più ascetico. Con il tempo, il virtuosismo si attenua e acquisisce maggiore profondità il suo modo di ripensare il teatro d'opera al pianoforte, non solo quello dell'amico e genero Wagner (*Tristano*, 1867; *Ring*, 1875; *Parsifal*, 1882), ma anche quello di Verdi (*Rigoletto*, 1859; *Don Carlos*, 1868; *Aida*, 1876; *Messa di Requiem*, 1874; *Simon Boccanegra*, 1882). Ancora più evidente è la mutazione della produzione originale. Nel terzo quaderno degli *Années de pèlerinage* prevale il registro mistico-meditativo e anche lo splendore virtuosistico di *Jeux d'eau a la Villa d'Este* vive di nostalgia. La successiva raccolta *Arbre de Noël* (1874-75) ha i toni di un crepuscolo invernale. I titoli delle ultime composizioni ne svelano la sostanza: *La lugubre gondola*, *Nuages gris* (Nuvole grigie), *Czardas macabre*, *Unstern* (Cattiva stella), *Am Grebe Richard Wagner* (Sulla tomba di Richard Wagner). Il pianoforte di questo Liszt ha un che di demate-

rializzato. Anticipa l'impressionismo, l'atonalità, l'informale. Vive nel secolo nuovo. Intuisce il crepuscolo di sé stesso.

La didattica di Liszt nella seconda stagione di Weimar plasma il futuro. Gli allievi accorrono a frotte e lui li accetta felice, senza chiedere compenso. Il maestro diventa un vate, cui bastano pochi cenni del capo per indirizzare percorsi personali o troncare illusioni. Non si occupa di tecnica, solo d'interpretazione. Cambia il modo stesso di leggere i testi del passato. La novità dell'impostazione è ben documentata dalle memorie degli allievi, soprattutto dell'americana Fanny Hay. La varietà dei risultati è testimoniata dalle incisioni discografiche che molti allievi ci hanno lasciato. La scuola di Liszt diventa una famiglia, con tanti e diversi eredi, come vedremo.

Curiosamente, poco prima di morire e oltre quarant'anni dopo l'ultima visita, Liszt tiene nel 1886 una serie di concerti pubblici a Londra. Incanta ancora tutti con il suo tocco magico e con il suono possente del suo (allora) favorito Bechstein, un marchio ormai a un passo dal conquistare il mercato britannico, l'antica culla del pianoforte, scalzando Broadwood e i tanti costruttori minori.

Lecture

Alan Walker, *Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811-1847* (revised ed.), Cornell University Press, Ithaca (NY) 1987.

Alan Walker, *Franz Liszt: The Weimar Years, 1848-1861*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1993.

Alan Walker, *Franz Liszt: The Final Years, 1861-1887*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1997.

Kenneth Hamilton (ed.), *The Cambridge Companion to Liszt*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.

Kenneth Hamilton, *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*, Oxford University Press, Oxford 2008.

Alan Walker, *Reflections on Liszt*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 2011.

Piero Rattalino, *Liszt pianista. Tecnica e ideologia*, Zecchini, Varese 2016.

Clara Wieck

(1818-1886)

Contro Liszt e Wagner. Talento innato. Padre Friedrich e marito Robert. Madre e concertista. Con Brahms. Pianismo al femminile. Carreño e i suoi quattro mariti.

«È rumore cieco ... e devo pure ringraziare ... davvero è troppo spaventoso.» Così reagisce, nel suo diario, Clara Wieck scorrendo lo spartito della Sonata in Si minore che Liszt le aveva mandato fresca di stampa nel 1854 con dedica al marito Robert Schumann ricoverato in manicomio,* il quale, una quindicina d'anni prima aveva dedicato a Liszt la propria Fantasia op. 17. Clara arriverà al punto di chiedere all'editore Breitkopf & Härtel di togliere, nell'edizione completa dell'opera pianistica di Schumann, la dedica a Liszt.

Tanta acredine ha molte ragioni, non ultima quella professionale, oltre a quella caratteriale. Progressivo e sperimentale lui, conservatrice e meticolosa lei. Sul palco, scalmanato e teatrale Franz, compunta e riservata Clara. Il loro rapporto, personale e artistico, peggiora nel tempo, diventa tanto divisivo da influire sul corso della vita musicale in generale e di quella concertistica in particolare. Di Liszt ormai sappiamo molto. Anche Clara merita tanto.

Fin da bambina, Clara dimostra un talento naturale straordinario. Nel 1828, a nove anni debutta al Gewandhaus di Lipsia. Subito dopo suona a Parigi, dove l'ammirano Paganini e Liszt. Incanta Goethe a Weimar. Ben consapevole, il padre-manager Friederich Wieck, che già conosciamo come presunto pedagogo e maestro putativo di Robert Schumann, l'aveva sottoposta a una corvée addestrativa ves-

* Piero Rattalino, *Schumann. Robert & Clara*, Zecchini Editore, Varese 2002.

satoria, tanto da indurla a vendicarsi. Seduce e sposa, contro la volontà paterna, il compagno di studi Robert. Il quale compagno pretende (come anni dopo Gustav Mahler dalla moglie Alma) che lei smetta di comporre cose sue e si dedichi alla famiglia e alla casa. La determinata Clara una volta liberatasi dal giogo paterno (non ci sarà pacificazione) rifiuta di annegare la propria vita professionale in un grigiore domestico pur allietato (?) da otto figli. Accresce la depressione del marito, che porta appresso nella tournée in Russia come fosse un bagaglio e che spinge a muoversi in territori a lui sconosciuti: non più solo pianoforte e *Lieder*, ma sinfonie, opere teatrali, musica da camera, direzione di coro e di orchestra, insegnamento. Conosciamo i risultati: sempre eccellenti sul piano creativo, disastrosi su quello didattico-organizzativo, devastanti per l'equilibrio psichico.

L'antipatia, anzi l'astio di Clara non è ricambiato da Liszt, notoriamente generoso. I due s'incontrano la prima volta nel 1838. Ammirandone la bravura, Liszt le dedica i propri strepitosi *Studi da Paganini*. Le regala un eccellente pianoforte a coda.

Ma lei non si lascia allettare. La rigorosa formazione col padre Friedrich Wieck e l'indole personale non le consentono di tollerare le gignerie di Liszt, il suo scarso rispetto per il testo scritto dei classici, le libertà ritmiche. E non può mancare una naturale rivalità professionale. Clara inizia la sua meravigliosa carriera di concertista negli stessi anni quaranta, e negli stessi luoghi in cui Liszt ancora furoreggia: Germania, Francia, Russia, Svizzera, soprattutto Inghilterra (ma non Italia e Spagna). Quando Liszt si ritira dal concertismo attivo e apre a Weimar la sua scuola informale per sperimentare musica nuova, i contrasti si trasferiscono sul piano educativo ed estetico. Clara detesta i principi libertari lisztiani. Appartiene alla cerchia elegante e colta che aveva fondato il Conservatorio di Lipsia. In seguito, avrebbe insegnato negli equivalenti istituti Hoch di Francoforte e Stern di Berlino, tutte fucine di rigorosa e conservatrice accademia teutonica.

I dissensi sono teorizzati e resi pubblici nel 1860, in un manifesto che Clara ispira e il violinista amico Josef Joachim redige. Si condanna l'estetica della lisztiana *Neudeutsche Schule*, dove si vuole che la musica dell'avvenire sia integrata con le altre arti, diventi musica a programma, con nuove armonie e totale libertà forma-

le. Si sostiene invece che la musica non possa che essere assoluta e lontana da ogni contaminazione, soprattutto di tipo letterario. Con buona pace del defunto marito. Coinvolgendo anche il firmatario giovane Brahms,* che pure aveva esordito (nel secondo movimento della sua Sonata op. 1, e nella Ballata op. 10 n. 1) con espliciti riferimenti alla poesia popolare. C'è da dire che, dopo la coabitazione del 1853-56, Clara mantiene una fortissima influenza su Brahms, indirizzandone la vena creativa verso quell'ideale di musica assoluta che lui persegue per tutta la vita.**

La frattura con Liszt genera due modi diversi di intendere, insegnare e suonare il pianoforte, una frattura destinata ad allargarsi nel Novecento nella vasta area non soggetta alla scuola francese.

Scomparso Robert Schumann, la vita artistica di Clara (mai del tutto interrotta) rifiorisce, consacrandola come concertista pura e interprete delle musiche del passato e del presente. I numeri sono impressionanti, documentati da una raccolta di ben 1321 locandine di concerto, iniziata dal metodico padre Wieck e continuata con altrettanta attenzione dalla figlia Clara al termine della sua carriera. Sono sessant'anni di documentazione, paradigmatici della vita dei concertisti di pianoforte di metà Ottocento. Inizia con i trasferimenti in carrozze trainate da cavalli, finisce con i viaggi nelle vetture ferroviarie. Quei dati sono stati di recente trasferiti in un archivio digitale, dal quale ricavare statistiche, tabulati, grafici d'ogni sorta,*** utili a chiunque sia interessato a conoscere a fondo un fenomeno d'arte e di costume che va al di là del caso singolo e può essere esteso a molti concertisti che si guadagnavano da vivere percorrendo tutta l'Europa (e talvolta le Americhe).

Il caso di Clara Wieck è comunque fuori dal comune. Fa sbiadire

* Meinhard Saremba, *Clara Schumann, Johannes Brahms und das moderne Musikleben*, Osburg Verlag, Hamburg 2021.

** Jan Swafford, «Bittersweet Symphonies: Brahms's affair with Clara Schumann was a sizzling mess that left his life in chaos and filled his music with yearning», in *The Guardian*, 26 aprile 2003.

*** Reinhard Kopiez, Andreas C. Lehmann, Janina Klassen, «Clara Schumann's collection of playbills: A historiometric analysis of life-span development, mobility, and repertoire canonization», in *Poetics*, 2009, vol. 37, pp. 50-73.

quello di Liszt. Fra il 1828 e il 1891 si contano circa 1500 concerti con 536 composizioni diverse di una quarantina di autori, 160 città con metà degli eventi concentrati sulle capitali Londra, Vienna, Lipsia, San Pietroburgo, Amburgo, Berlino, Dresda, Francoforte. Si presenta da solista, in formazioni da camera, con orchestra, accompagnando cantanti. Solitamente suona a memoria, seguendo l'esempio di Liszt. Su pressione del padre, da fanciulla, si era fatta un nome eseguendo gli autori alla moda: Kalkbrenner, Henselt, Thalberg, Herz, Pixis, Czerny. Con la maturità inserisce stabilmente nel suo repertorio non solo i capolavori del defunto marito, dei contemporanei Mendelssohn e Chopin, ma anche di Beethoven e Mozart, del riscoperto Bach e del quasi dimenticato Domenico Scarlatti (del quale cura la pubblicazione di venti sonate). Scorrendo i programmi proposti si ricavano le percentuali di presenza dei vari autori. La graduatoria dei primi otto (77% del totale) è la seguente: Schumann (28%), Mendelssohn (12%), Beethoven (11%), Chopin (11%), Schubert (7%), Bach (4%), Brahms e Mozart (2%). Se si analizzano i dati paese per paese, i numeri cambiano poco. Tuttavia, in Russia capita più spesso di trovare Scarlatti (5,9%). Fra i contemporanei compaiono con buona frequenza Henselt (7,9% in Austria) e Thalberg (7,9% in Russia). Non manca, negli anni giovanili, Liszt (6,9% in Russia, 3,5% in Francia). Sorprende non poco la scarsa presenza di Mozart e Brahms, sempre attorno al 2%. In un solo caso Carl Maria von Weber supera la soglia minima sotto la quale si trova la trentina di autori rimanenti. Clara inserisce anche in programma (2% in media complessiva) alcune fra le proprie composizioni (con numero d'opera da 1 a 23) e pubblicate prima del matrimonio: ballabili, Variazioni su un tema di Bellini, romanze, pezzi caratteristici, scherzi.

Al Gewandhaus di Lipsia, fra il debutto e l'addio suona ben 74 volte, surclassando il secondo classificato Mendelssohn (47 volte) e gli altri docenti nel locale conservatorio, Reinecke (46) e Moscheles (20); più i non residenti Bülow (15) e Rubinštejn (10). Prima della rottura del 1849, era il padre che si occupava di organizzare la tournée, firmare i contratti, trovare la sala, promuovere l'evento, stampare e vendere i biglietti. In seguito, Clara si avvale di amici e società di concerti locali. Soprattutto se ne occupano le tre figlie che si porta

al seguito, ciascuna con una funzione specifica. Infatti, fino al 1880 non esistono in Europa agenti professionisti.

Clara non suona mai in Italia e Spagna. La osannano in Germania. In Inghilterra è come adottata, chiamata ogni anno, con soltanto un biennio di interruzione per problemi fisici: dolore alle braccia per eccessiva sollecitazione. Fin dall'esordio a Londra (1856) si esibisce assieme al violinista Josef Joachim, suo partner anche in trio (con l'ottimo violoncellista italiano Carlo Alfredo Piatti) e in altre formazioni da camera. È acclamata ovunque quando esegue concerti per pianoforte e orchestra di Beethoven e Mozart, dell'amico Mendelssohn e del marito Schumann.

Sappiamo che detesta Liszt e infatti smette di suonare musiche sue a partire dagli anni cinquanta. Detesta non di meno il sodale Wagner: *Tannhäuser* atroce, *Lohengrin* orribile, *Tristano* ripugnante. Coinvolge nella polemica il pur possibilista Brahms, sul quale dopo la coabitazione del 1853-56 mantiene una fortissima influenza, indirizzandone la vena creativa verso quell'ideale di musica assoluta che persegue per tutta la vita. Ovviamente detesta Anton Rubinštejn: «O c'è un rumore perfetto o un sussurro sperduto, con quel pedale sempre giù».

Pur nel turbine dell'attività concertistica trova tempo e voglia per insegnare. Tiene corsi di perfezionamento e alta specializzazione in privato e al Conservatorio Koch di Francoforte, in aperta concorrenza con la fucina di virtuosismo alimentata negli stessi anni a Weimar da Liszt. Curiosamente, ma nemmeno tanto, dalla sua scuola escono soprattutto ottime allieve, destinate peraltro a una buona carriera di insegnanti, compositrici, concertiste nei paesi d'origine: Polonia (Natalia Janotha), Inghilterra (Fanny Davies, Mary Wurm e Adeline de Lara), Ungheria (Ilona Eibenschütz), Brasile. Alla fine, il ruolo di didatta riesce molto meglio a Liszt, anche con le poche donne uscite dalla sua scuola.

Le pianiste donne non sono certo una novità.* Emergono tutte a fine Settecento assieme all'avvento del fortepiano/pianoforte. Maria

* Anna Beer, *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications, London 2016.

Theresia von Paradis e Josepha Barbara Aurnhammer, per esempio, sono protagoniste nella Vienna di Mozart e Beethoven. Therese Jansen Bartolozzi incanta Haydn a Londra e gli ispira le eccellenti ultime sue sonate. Fanny Mendelssohn, ottima concertista e autrice di belle romanze con e senza parole, si ritrova un po' con le ali tarpate dal fratello Felix. Sono allieve di Liszt la bavarese Sophie Menter e l'americana Amy Fay.

Sbocciata nelle Americhe, dunque fuori dalle grandi scuole europee, a fine Ottocento sparglia le carte la venezuelana Teresa Carreño. Ha talento naturale e, trasferitasi a New York con famiglia e padre-manager, viene subito notata da Louis Moreau Gottschalk. Sbalordisce tutti a soli otto anni eseguendo pezzi virtuosistici di Hummel, dello stesso Gottschalk, di Thalberg (la celebre fantasia sul *Moïse*). Segue una lunga tournée, compresa un'esibizione nel 1863 per il presidente Lincoln alla Casa Bianca (rinnovata nel 1916 per il presidente Woodrow Wilson). Passa a Parigi, entra nel gran mondo musicale, stimata amica di Liszt, Gounod e tanti altri. Rossini le dà qualche lezione di canto e con bella voce si presenta in ruoli operistici a Parigi e poi negli Stati Uniti. Continua infaticabile la carriera concertistica, che la porta anche in Australia, Nuova Zelanda e Sudafrica, contribuendo alla diffusione degli autori americani Gottschalk e Edward MacDowell. Fra i suoi cinque mariti si notano il violinista Émile Sauret, il pianista e compositore Eugen d'Albert, collocato fra i due fratelli Tagliapietra, Giovanni (baritono) e Arturo (segretario, agente). Testimonianza del suo stile brillante e impetuoso sono le registrazioni su rulli di pianola del primo Novecento. Il catalogo delle sue composizioni originali conta 75 numeri: studi, fantasie d'opera, ballabili, miniature, alcune delle quali (*Le Printemps* op. 25, *Mi Teresita*, *Venise* op. 34 n. 1) ancora eseguite.

Sulla forte presenza femminile nel Novecento è comunque il caso di tornare. Cosa che faremo.

Non abbiamo ovviamente testimonianze sonore dello stile interpretativo di Clara Wieck. Solo recensioni e opinioni di chi l'ascoltò, in particolare del critico amico Hanslick e dell'inglese George Bernard Shaw. Mentre non abbiamo bisogno di altre testimonianze per affermare che con Clara Wieck nasce la moderna figura del pianista

interprete puro, che si afferma suonando soprattutto musiche altrui, non le proprie. Infatti, nel Novecento, si attenuerà fin quasi a scomparire l'autoreferenziale figura del pianista-compositore.

Lecture

Nancy B. Reich, «Clara Schumann», in *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, ed. By Jane M. Bowers, Judith Tick, University of Illinois Press, Urbana (IL) 1986.

Paul-August Koch, *Clara Wieck-Schumann (1819-1896)*, Zimmermann, Frankfurt am Main 1991.

Susanna Reich, *Clara Schumann: Piano Virtuoso*, Houghton Mifflin Harcourt, New York 1999.

Nancy B. Reich, *Clara Schumann: The Artist and the Woman*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 2001.

Dieter Kühn, *Clara Schumann, Klavier*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2009.

Beatrix Borchard, *Clara Schumann: Ihr Leben. Eine biografische Montage*, Ullstein Verlag, Berlin 2015.

Anton Rubinštejn

(1829-1894)

Fanciullo prodigio. Con Liszt. Pianoforte dell'impero russo. Conservatori a San Pietroburgo e Mosca. Fortuna negli Stati Uniti. Programmi storici. Scuola pianistica russa.

Liszt non ha simpatia per i fanciulli prodigio. Scottano i ricordi della sua infanzia di fenomeno esibito in peregrinazioni a Vienna, Parigi, Londra e Inghilterra. E pesa il faticoso decennio di transizione adolescenziale, prima della conquista della vera fama. Infatti, nella primavera del 1841, ascolta l'undicenne Anton Rubinštejn e gli consiglia di studiare composizione. Il russo Rubinštejn (nato in Podolia) si forma a Mosca con la madre e con Aleksandr Villuan (più noto nella trascrizione Alexander Villoing), uno dei più ricercati insegnanti privati in città. Dopo un esordio a nove anni con musiche di Hummel, Thalberg, Liszt, Field e Henselt, giunge a Parigi col suo maestro per farsi conoscere. Lo apprezza anche Chopin ma non è ammesso al conservatorio, perché straniero. Si sottopone allora a una lunga corvée di bambino-concertista in Europa e Russia, culminata nel 1844 quando, assieme al fratello minore Nikolaj, suona a San Pietroburgo per lo zar Nicola I. Diventato adolescente e finito il ruolo di fanciullo prodigio, si trasferisce a Berlino per studiare composizione. Ammirato da Mendelssohn e Meyerbeer, inizia a scrivere musica propria. Tenta la fortuna a Vienna e prova nel 1847 a farsi dare lezioni da Liszt, senza successo. Vive di stenti a Berlino e la rivoluzione del 1848 lo obbliga a rientrare in Russia.

Per cinque anni si fa le ossa come pianista alla corte imperiale di San Pietroburgo, spesso in coppia con l'amico violinista belga Henry Vieuxtemps, dedicando anche molto tempo alla composizione.

Presenta un suo concerto per pianoforte nel 1849, la sua prima opera lirica *Dimitri Donskoi* è rappresentata nel 1852 e altre tre seguono con scarso successo. Decide di tentare ancora la fortuna come concertista all'estero. A Weimar, Liszt finalmente lo accoglie nella cerchia ristretta, non più come allievo, ma come amico. Tanto che usa chiamarlo Van II, per la manifesta somiglianza con Beethoven, nell'aspetto leonino e nel carattere irruente pur in un fisico minuto.

Ma i due non condividono la visione estetica: è progressista Liszt, conservatore Rubinštejn. Il sodalizio dura poco, giusto il tempo per rappresentare, nel 1854 a Weimar, la sua terza opera *I cacciatori siberiani*, con la direzione di Liszt. Pur continuando a comporre e a girare l'Europa come concertista. Ispirato sia dall'esperienza di Liszt (gran didatta a Weimar) che da quella dell'amico Mendelssohn (padre del Conservatorio di Lipsia), Rubinštejn decide di fondare in Russia una scuola capace di formare musicisti completi e non semplici esecutori. Gli riesce nel 1862.

Non è che manchi allora una tradizione pianistica in Russia. Il pioniere è Clementi, presente fin dal 1802. Il suo discepolo John Field insegna a San Pietroburgo e Mosca per oltre trent'anni (1802-37). Pur umiliato da Beethoven, il berlinese Daniel Steibelt dal 1808 alla morte (1823) è il pianista preferito alla corte di San Pietroburgo dello zar Alessandro I. Il bavarese Adolf von Henselt, allievo di Hummel ed eccellente autore-concertista ammirato da Liszt, si stabilisce a San Pietroburgo nel 1839 e diviene subito pianista di corte. Vanno in tournée Thalberg (1839), Dreyschock (1840-41), Liszt (tre volte: 1842, 1843, 1847), Clara Wieck (1844, con marito appresso). A sua volta il polacco Teodor Leszetycki, allievo di Czerny, arriva come maestro privato nel 1852 iniziando così la sua brillantissima carriera di didatta.

In ogni caso, non va confusa l'obiettivo arretratezza della intera società russa del tempo con la qualità e quantità delle ricche classi dominanti, non solo aristocratiche ma anche borghesi grandi, medie e piccole. Nelle città maggiori circola una cultura di altissimo livello, anche cosmopolita. Lo dimostrano i testi di Turgenev, di Tolstoj, di Dostoevskij, il teatro di Čechov. In musica troviamo i nomi di Glinka, di Dargomyžskij, dei Cinque (Balakirev, Musorgskij, Borodin,

Rimskij-Korsakov, Kjuj), di Čajkovskij. Il quadro della vita socioculturale nella Russia dell'Ottocento non è poi tanto dissimile da quello dei maggiori altri paesi occidentali. Si tratta pur sempre di un impero che, a metà Ottocento, ha una popolazione totale di oltre 70 milioni di individui, ben più di Francia (circa 38 milioni) e, con grande distacco, Gran Bretagna (23 milioni).

La Russia non è soltanto un paese rurale. A San Pietroburgo nel 1825 vivono circa 450mila persone, più che a Mosca (370mila nel 1856) e nella contemporanea New York (200mila). Ossia poco meno della metà di quelle di Parigi e Londra, ma ben più che in altre città europee, comprese Berlino e le marginali italiane Napoli, Milano e Roma. Inoltre non mancano, nell'impero russo, altre città di rilievo (Kiev, Odessa, Kazan, Irkutsk, Sebastopoli, Vladivostok, Tbilis, Karkov), con ragionate comunità ricettive per concertisti di giro e con buone capacità di assorbimento di prodotti musicali e relativi istruttori. Circolano musiche stampate anche presso editori locali.

Anche il livello tecnologico non è tanto diverso, seppure non diffuso. Esistono ottimi costruttori di pianoforti in Russia, che fanno buoni strumenti copiando quelli importati da Francia, Inghilterra, Germania.* Nel primo decennio dell'Ottocento, ben otto artigiani tedeschi vi si insediano e presto sono imitati da concorrenti locali. Un altro consistente gruppo di costruttori europei giunge negli anni quaranta e cinquanta. Su pianoforti di fabbricazione russa suonano durante le loro tourné i concertisti stranieri in visita. Henselt, diventato nel 1838 pianista di corte, promuove gli strumenti con marchio locale Thoresen. Liszt si profonde in lodi per i pianoforti di Johann Friedrich Schröder, seguito dallo stesso Anton Rubinštejn e dal suo allievo Józef Hofmann. Jacob Becker, tedesco di nascita, fonda la sua impresa a San Pietroburgo nel 1842 e ne fa un'industria con fabbrica dotata di propria metallurgia per rame, ghisa e acciaio, con più di trecento operai specializzati e tecnologia aggiornata con il doppio scappamento di Érard e le innovazioni degli americani Chickering e Steinway. In un cinquantennio (1841-91) dalle officine

* Anne Swartz, *Piano Makers in Russia in the Nineteenth Century*, Lehigh University Press, Bethlehem (PA) 2016.

Becker escono ben 11 400 pianoforti a coda. Certo, questi strumenti non sono competitivi all'estero però sono più che adatti per soddisfare un mercato domestico asfittico rispetto alla popolazione totale, ma tutt'altro che trascurabile in termine di numeri assoluti. In quella condizione si formano le qualità pianistiche (e non solo) di Balakirev e Musorgskij. Nel secondo Ottocento l'impero russo si espande con annessioni nell'Asia centrale e nel Caucaso e conseguente sviluppo di vendite di pianoforti in nuove città e relativi territori. Fra l'altro, lo stato ne finanzia non poco le spese di spedizione.

Dopo la sconfitta in Crimea contro la Turchia e contro un Occidente quasi interamente coalizzato, con l'affrancamento della servitù della gleba e le altre riforme dello zar Alessandro II (peraltro in buona parte smantellate dal successore Alessandro III), la Russia intera tenta di modernizzarsi. In musica si tratta di passare dalle lezioni individuali per le aristocrazie delle grandi e medie città russe all'addestramento di allievi ben dotati anche se di basso lignaggio. Nel giro di tre anni, Anton Rubinštejn trova gli appoggi politici e i finanziamenti privati per reclutare un corpo insegnante di prim'ordine: fra gli altri, il ceco Dreyschock e il polacco Leszetycki, oltre a lui stesso per il pianoforte; l'altro polacco Wieniawski per il violino; tre italiani per il canto.

I battenti del Conservatorio di San Pietroburgo si aprono l'8 (20) settembre 1862 con 179 allievi di varia età, professione, esperienza. Uno di questi è Pëtr Il'ič Čajkovskij, allora impiegato ministeriale. Assieme alla direzione d'orchestra e (meno) alla composizione, la gestione della nuova scuola occupa Rubinštejn fino al 1866, quando una doppia pressione lo spinge alle dimissioni: da un lato, la burocrazia imperiale non tollera la sua direzione assolutistica; dall'altra i nazionalisti russi capitanati da Balakirev lo accusano di sudditanza nei confronti dell'accademismo tedesco.

Rubinštejn riprende allora l'attività di concertista, presentandosi più volte, da solo o con orchestra, a Londra, Berlino, Dresda, Lipsia. Suona musiche proprie (il Quarto Concerto, pezzi brevi in stile romantico e neorococò) alternate con Beethoven (Quarto e Quinto Concerto, le grandi sonate), Schumann (*Carnaval*, *Kreisleriana*, *Studi sinfonici*), Chopin, Händel. A Parigi, visitando l'esposizione uni-

versale del 1867, Rubinštejn ha modo di conoscere i nuovi pianoforti americani Steinway, vincitori dei premi più importanti in casa dei concorrenti francesi Pleyel ed Érard.

Partendo dalla sua formazione di falegname e senza precedente esperienza organaria, Heinrich Steinweg* aveva cominciato a fabbricare pianoforti negli anni venti in Germania. Emigrato nel 1850 a New York e, con nome anglicizzato Henry Steinway, aveva fondato la fabbrica omonima nel 1853. Era stato uno dei primi a utilizzare un telaio in ghisa e con vari altri aggiustamenti brevettati. Nel giro di un decennio si era fatto un nome costruendo eccellenti pianoforti domestici e da concerto, robusti e affidabili, capaci di sonorità potenti e delicate, controllabili con sapiente tocco della tastiera. Con un'aggressiva politica commerciale, Steinway era riuscito a crearsi spazi importanti non solo negli Stati Uniti, ma anche in Europa, dove aveva peraltro affidato al figlio Theodor l'originale fabbrica in Sassonia.

È proprio Theodor, chiamato in America nel 1865, a sviluppare il mercato globale. La fabbrica arriva a produrre 1800 pianoforti l'anno con 350 dipendenti al centro di un «villaggio» Steinway che si trova nel Queens, a New York. Inaugurata nel 1868 nel centro di Manhattan, la Steinway Hall diventa una delle maggiori sale da concerto della città ed è sede della New York Philharmonic fino all'inaugurazione della Carnegie Hall nel 1894. In Europa, Steinway colloca i suoi strumenti alla corte della regina Vittoria e colleziona medaglie a fiere ed esposizioni. Usa come vessilliferi concertisti famosi o promettenti. Nel 1872 convince Rubinštejn ad accettare la sponsorizzazione per un'intensa tournée in America. Il contratto prevede duecento concerti remunerati 200 dollari ciascuno, da versare in oro perché Rubinštejn non si fida della valuta cartacea americana.

Sbarcato a New York assieme al violinista polacco Henryk Wieniawski, Rubinštejn debutta alla Steinway Hall il 23 settembre 1872 con il proprio Quarto Concerto per pianoforte e orchestra, e un programma solista con musiche di Händel, Mozart e Schumann (gli *Studi sinfonici*). Il collega Wieniawski trionfa con il concerto di

* Richard K. Lieberman, *Steinway & Sons*, Yale University Press, New Haven (CT) 1995.

Mendelssohn. Seguono sei concerti a settimana per 36 settimane consecutive, coordinati con ferrea disciplina dal loro impresario e distribuiti nelle maggiori città a portata di treno: Boston, Filadelfia, per arrivare fino a New Orleans, Chicago e St. Louis, con tappe in tanti centri minori. Ovunque è obbligatorio usare un pianoforte Steinway, che il distributore locale allestisce al meglio e dopo il concerto mette all'asta puntando sul fatto che è stato suonato dal grande Rubinštejn.

Le sale sono (quasi) sempre piene, l'entusiasmo alle stelle. Tutti apprezzano lo slancio e la forza delle interpretazioni, la sintonia con il pubblico. Non pochi notano le numerose note false e i vuoti di memoria occultati dal genio improvvisatorio. A fine tournée Rubinštejn realizza, a New York, un'operazione epocale, ripetuta poi in Europa. In sette concerti consecutivi presenta una vera e propria storia della musica pianistica, iniziando con i preclassici Bach, Händel, Scarlatti, Haydn, Mozart (Primo Concerto), continuando con Beethoven (Secondo), Schubert, Weber, Mendelssohn (Terzo), Schumann (Quarto), Chopin (Quinto), Field, Henselt, Thalberg, Liszt (Sesto), concludendo con sé stesso (Settimo). Lo storico passaggio da pianista-autore a pianista-interprete ha compiuto un passo ulteriore.

In America, Rubinštejn rimane 239 giorni e tiene 219 concerti, quindi quasi uno al giorno, viaggi compresi. Entusiasmo le platee con la sua gestualità istrionica. Lascia perplessa Amy Fay, la pianista americana vissuta a lungo (1869-75) in Europa, allieva di Kullak e Liszt, con successiva lunga carriera di solista e insegnante a Boston, Chicago, New York. È tuttora ricordata per il suo *Music Study in Germany*, pubblicato nel 1880, che descrive con vivacità il mondo musicale tedesco di quel tempo. Dopo aver ascoltato Rubinštejn, Fay scrive: «Ha uno spirito gigantesco dentro di sé, è pure estremamente poetico e originale... ma reggerlo per una sera intera è davvero troppo. Datemi Rubinštejn per qualche breve pezzo, ma Tausig per la serata intera».* Confessa che sentirlo suonare un brano difficile di Schubert (probabilmente la *Wanderer*) le aveva provocato un atroce mal di testa. Anni prima (era il 1857) ascoltando un Rubinštejn

* Amy Fay, *Music Study in Germany: The Classic Memoir of the Romantic Era* [1880], Dover Publications, Mineola (NY) 2014.

ancora esordiente in un trio di Mendelssohn, Clara Wieck gli rimprovera di annichilire col suo suono imperioso quello dei colleghi al violino e violoncello. Qualche tempo dopo, a Breslavia scrive: «Sono furiosa. Non capisco cosa suoni. Talvolta si sente un rumore selvaggio, talaltra un sussurro indistinto, con pedale sempre giù».

Come che sia, dall'avventura americana Rubinštejn guadagna una cifra astronomica, meno di Thalberg ma ben più di Wieniawski, tanto da consentirgli l'acquisto di una magione nei pressi di San Pietroburgo e una tranquilla vecchiaia. Tornato in Europa, riprende la sua turbinosa vita di musicista globale. Assume nuovamente la carica di direttore del Conservatorio di San Pietroburgo. Si dedica con rinnovata energia alla composizione, soprattutto per il teatro (sono venti le opere liriche compiute). Continua anche a presentarsi come direttore d'orchestra e soprattutto come pianista, mantenendo le virtù di sempre, ma non perdendo i vizi, in primo luogo le incertezze tecniche: fa troppe cose per avere il tempo di migliorare la tecnica esecutiva (e scrivere musica immortale). È comunque il padre riconosciuto del pianismo russo, che sviluppa a livello accademico il virtuosismo estremo del mentore Liszt nei conservatori che fonda prima a San Pietroburgo e poi (1866, assieme al fratello Nikolaj) a Mosca. Che sviluppa anche a livello privato e individuale, soprattutto con le lezioni che concede al polacco e poi americano Józef Hofmann.

Lecture

Mikhail Zetlin, *The Five: The Evolution of the Russian School of Music*, International Universities Press, New York 1975.

Harvey Sachs, *Virtuoso*, Thames and Hudson, London 1982.

Larry Sitsky, *Anton Rubinstein*, Greenwood Press, Westport (CT) 1998.

Philip S. Taylor, *Anton Rubinstein: A Life in Music*, Indiana University Press, Bloomington (IN) 2007.

Hans von Bülow

(1830-1894)

Pupillo di Liszt. In Europa e Stati Uniti. Nuovi costruttori: Bechstein, Steinway, Knabe. Nuovi pianisti: Tausig e Brahms. Prime registrazioni. Voce di Brahms. Suono perduto di Bülow.

I coetanei Anton Rubinštejn e Hans von Bülow hanno un percorso artistico parallelo ma tutt'altro che convergente. Entrambi sono protagonisti assoluti della vita concertistica della seconda metà dell'Ottocento, sulle piste virtuosistiche aperte dal loro mentore Liszt. Hanno un repertorio immenso che presentano, oltre che in tutta Europa, anche in America, sia pure sotto bandiere diverse. Hanno in comune l'amore per Beethoven e per i grandi del passato recente. Sono però ben diversi i loro modi di esprimerlo: conservatore e disordinato il russo; innovativo e meticoloso il tedesco. Diversa anche la tecnica esecutiva, l'una istintiva, l'altra studiata. Tutti frutti di diversissime storie personali.

A differenza del russo Rubinštejn, che è figlio di un modesto commerciante ebreo di un remoto villaggio della frontiera imperiale, il tedesco Bülow nasce a Dresda da una nobile famiglia ed è avviato alla professione di avvocato. Da bambino impara in casa a suonare il pianoforte. Continua quegli studi nel rigoroso Conservatorio di Lipsia. Nella città nativa è notato dal maestro di cappella Richard Wagner, che lo raccomanda all'amico Liszt. Abbandonati gli studi giuridici e trasferitosi a Weimar nel 1850, Bülow trova nel maestro la guida ideale per raffinare il suo naturale talento, non solo come pianista ma come musicista completo. Non a caso ha l'onore di eseguire per la prima volta in pubblico la colossale Sonata in Si minore, la più ampia architettura pianistica mai immaginata da Liszt. È il 27 gennaio 1857; il pubblico, quello di Berlino.

In quell'occasione Bülow suona su uno strumento tutto nuovo, costruito per lui dall'artigiano Carl Bechstein,* da quattro anni titolare di una fabbrica in cui aveva trasferito l'esperienza decennale maturata in Francia e Inghilterra. Bülow è subito prodigo di lodi, elogiando la risposta della meccanica, il volume e il colore del suono. Diviene il suo (e di Liszt) strumento preferito e lo pretende per i concerti con i quali conquista la fama in Europa. Bechstein ricambia facendogli trovare ottimi strumenti ovunque si rechi e mettendo a disposizione la sua rete commerciale per organizzare tournée in Gran Bretagna e nell'impero russo. Anche grazie a Bülow, nel giro di pochi decenni il marchio tedesco intacca seriamente il dominio dei costruttori inglesi (Broadwood) e francesi (Érard, Pleyel).

Con un'attenta politica commerciale, Bechstein conquista soprattutto la Gran Bretagna, apre una sala da concerti con esposizione di strumenti a Londra, diviene fornitore ufficiale della casa reale. Fornisce i regnanti e conquista i palazzi nobiliari a Bruxelles, Oslo, Stoccolma, Roma. Apre sale a San Pietroburgo e perfino a Parigi. Nei primi del Novecento produce ogni anno cinquemila pianoforti in tre stabilimenti a Berlino, impiegando più di mille dipendenti. Solo lo scoppio della Grande guerra blocca un'espansione incontenibile, e porta alla catastrofe finanziaria. L'intero magazzino inglese viene confiscato perché di proprietà nemica. La bella e acusticamente perfetta Bechstein Hall al centro di Londra è svenduta all'asta e nel 1917 diventa (e tale rimane) Wigmore Hall.

C'è un'immediata ripresa nel dopoguerra e, in collaborazione con il colosso dell'energia Siemens (proprietario anche della casa discografica Deutsche Grammophon), Bechstein produce il primo pianoforte elettrico, con trasmissione magnetica dal tasto al martelletto. Il nuovo sviluppo industriale è tuttavia tarpato dai bombardamenti alleati nella Seconda Guerra mondiale e dalle simpatie naziste degli eredi del fondatore. La produzione riprende nel 1948, sempre a Berlino. I volumi calano ma la qualità rimane e così il prestigio del marchio. Nel 1953, il centenario è celebrato con un concerto diretto da Wilhelm

* Rühle Bernd, *Carl Bechstein (1826-1900): Über Leben und Lebenswerk eines grossen Klavierbauers...*, Erkeraner Hefte n. 3, Erker 2003.

Furtwängler con Wilhelm Backhaus solista. Pur con vari passaggi di proprietà (compreso un temporaneo acquisto da parte dell'americana Baldwin), Bechstein ridiventa il maggiore produttore tedesco, controllando anche i marchi Zimmermann e W. Hoffman. Il pop-rock Elton John, il jazzista Oscar Peterson e tanti altri pianisti non classici si sono oggi aggiunti agli storici (ma non esclusivi) ammiratori dei Bechstein: i francesi Debussy e Ravel, il russo Skrijabin, l'ungherese Bartók, il romeno Lipatti, lo svizzero Fischer, l'austriaco Schnabel.

Non si ferma tuttavia la crescita del concorrente Steinway, soprattutto negli Stati Uniti. Quello americano sta proprio allora diventando il maggior mercato mondiale e i costruttori locali adottano misure per difendere le loro quote. Il capofila è Chickering & Sons, fondato a Boston nel 1823, ben noto per l'eleganza del mobile, la qualità di suono, le innovazioni tecniche. È stato il primo a introdurre il telaio in ghisa con fusione monoblocco, a disporre le corde in modo da ridurre le dimensioni e migliorare la risonanza. Sa anche promuovere la sua produzione. Su commissione dell'impresario Barnum, nel 1850 costruisce il pianoforte che accompagna il soprano Jenny Lind nella sua storica tournée americana. Fornisce strumenti in varie occasioni a Thalberg.

Per rispondere a Steinway che aveva poco prima (1872) reclutato Rubinštejn, Chickering si rivolge a Bülow, allora nel pieno delle forze e reduce da favolosi successi in Gran Bretagna, nell'impero russo, oltre che in Germania, Francia e Italia. Bülow già nel 1866 aveva concordato con Steinway una tournée americana per il 1872-73, cancellata quando gli si dice che deve slittare di una stagione per lasciar posto a Rubinštejn. Indispettito, Bülow accetta l'offerta di Chickering e, dopo due anni di negoziato con l'impresario Ullman (quello di Herz e Thalberg) si accorda per 172 concerti in otto mesi, in media cinque a settimana, compensati con 100mila franchi, pari a circa 250mila dollari attuali.

Non sono le date e i compensi a complicare le trattative, ma la scelta del repertorio. Bülow rifiuta di proporre fantasie d'opera e variazioni su canzoni popolari: «Tutto il repertorio dei tempi di Thalberg non avrà posto nei miei programmi» scrive a Ullman.* Prima

* Alan Walker, *Hans von Bülow: A Life and Times*, Oxford University Press, Oxford 2009.

di partire, il meticoloso Bülow collauda per due mesi gli strumenti americani concludendo: «Non sarò in grado di produrre su un Chickering lo stesso volume che ottengo su uno Steinway, ma il suo suono è assai più nobile e speciale». Per il debutto, il 18 ottobre 1875 a Boston, Bülow presenta il Quinto Concerto di Beethoven, più una selezione di Chopin e un finale con Liszt. La settimana successiva è la volta della prima mondiale del Concerto n. 1 di Čajkovskij, già giudicato ineseguibile da Nikolaj Rubinštejn. La tournée continua lungo la costa atlantica, si ferma per molti giorni a New York dove Bülow inaugura la Chickering Hall e si presenta più volte da solo e con orchestra. Prosegue verso sud, fino a New Orleans, toccando Filadelfia e Washington. E verso ovest, suonando a Chicago, Cincinnati, St. Louis.

Bülow conquista il pubblico proponendosi come l'esatto contrario di Rubinštejn: elegante nell'incedere, compostissimo e quasi marmoreo durante l'esecuzione, impeccabile nella scansione del ritmo e nell'accuratezza del tocco. Eppure, il risultato è tutt'altro che freddo o distaccato, anzi è capace di creare emozioni sia forti sia delicate. Merito della disciplina appresa al Conservatorio di Lipsia e del buon uso dell'immaginazione, come suggerito da Liszt. Con poche eccezioni, sono apprezzate le rigorose scelte di repertorio, con tanto Beethoven (concerti, sonate, variazioni) e ampio spazio per Bach, Chopin, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Liszt, Brahms. Non mancano concerti di Rubinštejn e Henselt, dell'amico Joachim Raff, oltre al cavallo di battaglia Čajkovskij. Sono completamente escluse musiche proprie: il passaggio da compositore-esecutore a esecutore-interprete diventa quasi definitivo.

Tornato in Europa nel maggio 1876, rende ancora più radicali i suoi programmi. Nel 1886 presenta per la prima volta a Lipsia il suo ciclo beethoveniano: quattro concerti con 18 sonate, le principali variazioni, pezzi vari. Durate superiori alle due ore, esecuzioni rigorosamente a memoria. Prima ancora impone serate con le ultime cinque sonate di Beethoven, due ore e trenta minuti più un opportuno intervallo. Pure famose sono le serate monografiche dedicate a Chopin, Schumann, Brahms. Il tutto accanto alla frenetica attività di docente e soprattutto di direttore d'orchestra: suo il merito di aver

portato l'orchestra di Meiningen all'eccellenza assoluta e di aver fatto decollare la Filarmonica di Berlino.

Non è definitiva la collaborazione in esclusiva con Chickering. Bülow accetta di tornare in America nelle primavere del 1889 e del 1890, soprattutto per presentare il suo ciclo beethoveniano a New York, Boston, Chicago. Adotta un altro glorioso marchio americano, Knabe di Baltimora. «Avevo conosciuto prima questi pianoforti, li avrei scelti come miei, dato che hanno suono e tocco ben più adatti alle mie mani e al mio udito di tutti gli altri costruiti qui.»* Fondata nel 1839 dall'emigrato tedesco Wilhelm Knabe, la ditta cresce col mercato e dopo la fine della Guerra di Secessione produce non meno di mille strumenti l'anno, in concorrenza diretta con Steinway e Chickering. Nel primo Novecento diventa uno dei maggiori produttori americani. Nel 1908 è coinvolto nella fusione con Chickering che dà vita all'American Piano Company con l'obiettivo di fabbricare ben 18mila pianoforti l'anno. Segue la serie di fusioni e dismissioni, di crisi e di rinascite che coinvolge l'intera manifattura del pianoforte negli Stati Uniti. Dal 2001, il marchio dei pianoforti Knabe appartiene alla coreana Samick.

Chiusa la nuova parentesi americana, Bülow si concentra sulla direzione cui deve presto rinunciare per questioni di salute. La sua personalità e il suo stile condizionano comunque la vita concertistica del secondo Ottocento. Non abbiamo testimonianze sonore delle sue interpretazioni storiche. Sapere che appartiene alla scuola di Liszt aiuta poco, perché il maestro non imponeva il proprio stile ma aiutava a sviluppare quello degli allievi. Caso esemplare è anche quello di Carl Tausig che, nella prima stagione di Weimar, è il favorito di Liszt assieme a Bülow. E che, stando alle testimonianze scritte, aveva una tecnica e un suono tutto suo.

Formatosi con Thalberg e subito accolto da Liszt a Weimar, a diciotto anni Tausig è già un mito del concertismo, famoso per il volume del suono e per l'infallibilità nella scansione delle note. Esempio e tuttora eseguita è la sua traduzione sul pianoforte delle sonorità organistiche della Toccata e fuga in Re minore di Bach. Ammiratore

* Walker, *Hans von Bülow*, cit.

di Wagner, ne trascrive per pianoforte numerose opere. Diventa insegnante ricercato e autore di una diffusa raccolta di studi. Muore a soli ventinove anni, lasciando poche composizioni originali ma segnando un punto di svolta nel pianismo romantico. Con lui, abbandonata l'elegante tradizione parigina degli anni venti-quaranta, emerge la grande scuola tedesca del secondo Ottocento e oltre. È probabile che sia merito suo la sintesi con la scrittura metapianistica di Schumann integrata con quella della nuova stella, Brahms.

Brahms e Tausig si conoscevano. Avevano suonato insieme la versione per due pianoforti di quello che sarebbe diventato il Quintetto op. 35 (di Brahms). Brahms proponeva proprio allora (1860) un suono nuovo con le sue variazioni per pianoforte, prima su un tema di Händel poi su uno di Paganini (il motivo più famoso, l'ultimo capriccio, è quello variato già all'origine dallo stesso Paganini). Questi lavori sono una sfida al pianismo virtuosistico di Liszt. Ma su piani ben diversi. Le difficoltà sono mostruose e i rischi temerari, ma non c'è ricerca di effetto plateale. Mancano le scintillanti trine del pianismo giovanile di Liszt (ma anche di Thalberg, Mendelssohn, Chopin). Brahms va oltre anche la densa scrittura di Schumann. Chiede non solo agilità delle dita, ma anche mira nel mulinare delle braccia e forza nella pressione delle spalle. Brahms aveva ben presente la straordinaria tecnica di Carl Tausig ma scriveva anche naturalmente per sé stesso.

Brahms si forma come pianista nella natia Amburgo, con un maestro relativamente minore. Le sue doti naturali si sviluppano prima dei vent'anni e maturano nei decenni successivi con lunghe tournée nelle principali città germaniche, spesso associandosi al violinista Joachim e a variabili formazioni cameristiche. Non ha la tecnica cristallina di Bülow e Tausig, neppure il mestiere di Rubinštejn e l'espressività di Clara Wieck. Riesce però a trasmettere un respiro sinfonico anche ai numerosi brani di minori dimensioni ma tecnicamente impegnativi scritti negli ultimi anni: fantasie, intermezzi, capricci, rapsodie. Più le precedenti e celeberrime *Danze ungheresi*, per domestici pianisti a quattro mani. La qualità e la potenza del suono negli strumenti del tempo sono un elemento critico e Brahms ne è ben consapevole. Fino al 1873, nell'uso domestico, utilizza il pianoforte Graf che il costruttore viennese aveva regalato a Clara Wieck in

occasione del suo matrimonio con Robert Schumann e che l'amica gli dona nel 1856, alla morte del marito. In seguito, stabilitosi a Vienna, Brahms utilizza uno Streicher-Stein, pure con leggera meccanica viennese, dal suono nitido e lieve, adatto per studiare in casa. Quando si tratta di presentarsi in concerto, Brahms chiede i ben più possenti Bechstein di Berlino o Blüthner di Lipsia. Con questi strumenti riesce a rivoluzionare i rapporti con orchestre sempre più grandi e invasive. Già nel 1858, con grandi sforzi (e limitato successo), nel Primo Concerto affida al solista un complesso ruolo di parallela convergenza con la massa strumentale. Operazione che raffina nel Secondo Concerto (1882), che è una vera sinfonia con pianoforte obbligato. Il battesimo è a Meiningen con Brahms solista e Bülow direttore.

Di come davvero suonasse Brahms abbiamo soltanto una fievolissima testimonianza, che risale ai primordi della registrazione. Nel dicembre 1889, a Vienna, Brahms consegna al fonografo Edison una sua esecuzione della *Danza ungherese* n. 1. La si può ascoltare su YouTube, tra infiniti fruscii. Nello stesso anno, durante la sua seconda tournée americana, Bülow visita il laboratorio di Edison e registra su cilindri di cera un notturno di Chopin. Si dichiara estasiato dal risultato. I cilindri però ancora non si possono replicare e gli originali oggi sono perduti.

Lecture

Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation: Hans von Bülow*, Beihefte zum Archiv der Musikwissenschaft, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1999.

Harriette Brower, *Piano Mastery: Talks with Master Pianists and Teachers*, Frederick A. Stokes Company Publishers, New York 1915.

Quarto orbitale

Dalla ghisa all'acciaio

Volendo (dovendo) trovare una data di svolta fra i prototipi e i modelli definitivi degli strumenti a tastiera, con corde percosse e non pizzicate, cioè il passaggio dai fortepiani/protopianoforti ai pianoforti moderni, il 1856 è la giusta opzione. In quell'anno l'inglese Henry Bessemer brevetta un sistema innovativo per produrre acciaio in volume e (soprattutto) in qualità superiori. L'impatto industriale è clamoroso: viene usato per la fabbricazione di binari ferroviari, di ponti, di grattacieli. Ma consente un decisivo salto di qualità anche al pianoforte. Permette di forgiare corde migliori, in grado di sostenere trazioni maggiori (oltre venti tonnellate) e quindi di ottenere volumi più alti e suoni migliori, più stabili, più affidabili. Fin dall'inizio dell'Ottocento, per aumentare il suono i francesi Érard e Pleyel utilizzano barre di ferro a rinforzo dei telai in legno, sottoposti alla trazione sempre più robusta di corde più spesse e più tese. Il telaio in ghisa, brevettato nel 1825 da Alpheus Babcock e subito introdotto dal costruttore americano Chickering, è una buona soluzione, però parziale. A differenza di un legno pur ben stagionato, la ghisa prodotta dall'altoforno e non ancora raffinata è fragile ma molto rigida, nel senso che non si deforma e non risente dei cambiamenti di temperatura e di umidità dell'ambiente. Quindi è ideale per mantenere costante la tensione delle corde e di conseguenza l'intonazione (accordatura) delle stesse. Dal telaio il problema si trasferisce dunque alle corde, che devono avere caratteristiche assai diverse rispetto alla

rigida, indeformabile e fragile ghisa. Devono essere resistenti e stabili sotto tensione ma libere di vibrare per poter emettere il suono. Non soddisfano le corde di minugia, di crini di cavallo, di bronzo, di argento, di seta utilizzate negli strumenti ad arco. Devono essere di acciaio, che è un raffinamento della ghisa e che presuppone una vera arte metallurgica, ben conosciuta da secoli nella forgia di spade e coltelli, difficile però da trasferire su fili sottili. Infatti, la rottura delle corde è così frequente nei pianoforti della prima metà dell'Ottocento che Liszt, nelle sue scorribande, se ne porta appresso una scorta pronta per l'uso. Solo grazie al convertitore sviluppato da Bessemer diventa possibile calibrare la purificazione della ghisa in modo tale da ottenere gli acciai con le caratteristiche opportune, comprese quelle adatte alle corde dei pianoforti. L'alta tecnologia necessaria ha reso la bavarese Rösclau, fondata nel 1882, fornitrice esclusiva dei maggiori costruttori di strumenti musicali.

Il salto tecnologico favorisce i produttori di pianoforti di scuola tedesca, Bechstein a Berlino, Blüthner a Lipsia, l'americanizzato Steinway a New York, tutti fondati nel 1853 e che finiscono col vincere la gara per la conquista dei grandi mercati internazionali, lasciando ai francesi Érard, Pleyel, Gaveau nicchie prestigiose ma limitate. A questo punto finisce l'artigianato e trionfa l'industria proprio perché ha le risorse per sviluppare ulteriori innovazioni tecniche e opportunità commerciali. La trasformazione del pianoforte in un prodotto standardizzato come bene di (largo) consumo durevole giunge così a compimento, con le conseguenze che analizzeremo nel secondo libro.

A loro volta, transatlantici (in acciaio) e treni su binari (anch'essi in acciaio) rendono le trasferte più comode e veloci per i concertisti itineranti. Le società di concerti, sempre più numerose, interagiscono con gli agenti degli artisti tramite il telegrafo. Il musicista pianista si concentra sempre più sulla tastiera. Allenare le dita per l'applauso delle grandi sale è comunque più remunerativo che scrivere su carte da proporre a editori sempre parchi nel pagare la novità o, da Ottocento inoltrato, nel riconoscere la percentuale per i diritti d'autore. La passione per la scrittura, comunque, non si ferma e trova i suoi campioni nella scuola francese, con Debussy e con Ravel, entrambi

con poche o nulle velleità concertistiche. E sono proprio loro che meglio approfittano delle nuove sonorità che la più recente tecnologia consente allo strumento. Non solo volume, ma qualità.

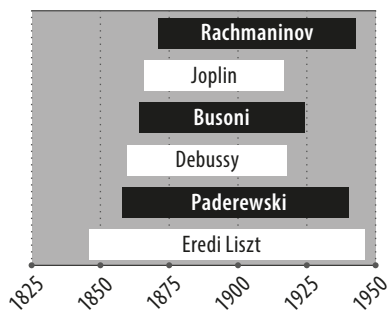
L'equilibrio fra creazione e pubblica esecuzione resta incerto per il polacco Paderewski, per l'italo-germanico Busoni, per il cosmopolita d'Albert e per i tanti allievi/eredi di Liszt. La divaricazione fra scuole pianistiche tende ad allargarsi ulteriormente, sulla base di differenze nazionali, pur in un mercato che espandendosi diventa sempre più globale. Ben selezionati e con solide basi grazie all'efficiente sistema educativo primario, i migliori talenti arrivano ai santuari di alto perfezionamento, nella Parigi del Conservatoire e del *jeu perlé*, nella Weimar del vecchio Liszt, nella Berlino di Busoni, nel Conservatorio di San Pietroburgo, dove il severo Zverev e il polivalente Siloti esaltano i valori immaginati dal fondatore Rubinštejn (anche se, a lungo termine, risulta miglior fucina di eccelsi pianisti il Conservatorio di Mosca, gestito dal fratello Nikolaj).

Grazie ai concertisti di giro che passano e soggiornano, la musica europea occidentale si diffonde a Oriente, con la Russia che estende a sua volta il suo impero nell'Asia centrale, arriva in Cina e in Giappone. Continua, nel ventennio a cavallo fra Ottocento e Novecento, la conquista del sempre più grande mercato americano da parte dell'industria e della cultura europea; ma si assiste, per la prima volta, al rovesciamento dei poli. Grazie all'interazione logistica e ai cambiamenti sociali, ecco che arriva in Europa la nuova musica americana: il foxtrot, il ragtime, il jazz, il musical, il song. Il piano-forte espande la sua base di utenti ma deve rinnovare il suo repertorio per crescere e non fermarsi. Diventato un prodotto maturo, non può rassegnarsi al declino.

Lecture

Myles W. Jackson, *Harmonious Triads: Physicists, Musicians, and Instrument Makers in Nineteenth Century Germany*, MIT Press, Cambridge (MA) 2006.

Età dei pianeti del quarto orbitale



Eredi Liszt

(1847-1886)

*Maestro disponibile e generoso. Due stagioni a Weimar. Prima Bülow, Ron-
sard, Tausig. Poi allievi da tutto il mondo. Sophie Menter, Teresa Carreño,
Amy Fay. Il russo Siloti. L'inquieto d'Albert. E non solo.*

Nella seconda metà dell'Ottocento il laboratorio centrale del pianismo mondiale è Weimar, la cittadina sassone elevata da Liszt al rango di capitale di un impero musicale. A differenza di Chopin che forma tanti nobili dilettanti e pochi veri professionisti, Liszt trasforma Weimar in una fucina di concertisti che domina gli ultimi cinquant'anni del secolo e condiziona l'intero Novecento. Cambia la vita musicale, cambia il rapporto stesso con il pianoforte, diventato sempre meno strumento di creazione e sempre più dittatore d'interpretazione.

Non è un insegnante tradizionale: Liszt didatta non prescrive esercizi e non si occupa di tecnica spicciola. Gli è bastato farlo da giovane problematico, per necessità, prima degli anni della fama internazionale. Nel corso dei quali (1839-47) dà lezioni saltuarie, epure memorabili. Come quelle impartite a Carl Reinecke, che poi però preferisce l'amicizia con Schumann e soprattutto Mendelssohn, dominando la vita musicale di Lipsia per tutto il secondo Ottocento. Diventato direttore dell'orchestra del Gewandhaus e soprattutto del locale conservatorio (fondato da Mendelssohn), Reinecke forma la *crème* della tradizione musicale e pianistica tedesca (e americana), in secca alternativa a Liszt e assai vicina a Clara Wieck. Dalla sua scuola escono eccellenti musicisti ma non stelle del firmamento concertistico.

Stabilitosi a Weimar, Liszt prende a insegnare con maggiore meto-

do e continuità. Dà per scontata una perfetta formazione di base. Il repertorio resta a discrezione dell'allievo. Lui si limita ad ascoltare. Non parla. Emette grugniti. Se è il caso, si siede alla tastiera e dà la sua versione, proclama il suo verbo. La singola «lezione» dura poco e il calendario della successiva è alquanto casuale. Si vive un'informale vita comunitaria, a mezzo fra antico convento e moderno campus universitario. Il Maestro non si fa pagare. Disprezza pubblicamente Theodor Kullak che accumula una fortuna con la sua scuola di musica a Berlino. Liszt insegna per qualche settimana anche a Budapest, dove incontra problemi con l'amministrazione, perché alcuni studenti s'iscrivono a lezioni sue (gratuite) anziché a quelle ufficiali (a pagamento).

A Weimar si distinguono due fasi distinte. Nella prima stagione (1847-61) emergono già figure di spicco come Carl Tausig, Hans von Bülow, a suo modo anche Anton Rubinštejn. In questi anni Liszt guida pure Hans von Ronsard, al quale affida la parte di solista nel battesimo del Secondo Concerto per pianoforte (1857). Nel 1852 arriva il prodigio dodicenne Karl Klindworth, destinato a rimanere amico fidato e collaboratore, insegnante a Londra, Mosca, Berlino, autore delle riduzioni pianistiche delle amatissime opere di Wagner, soprattutto curatore di affidabili e diffuse nuove edizioni delle sonate di Beethoven, dell'integrale di Chopin, del *Clavicembalo ben temperato* di Bach, delle *Romanze senza parole* di Mendelssohn.

Assai più folta è la compagna che cresce nella seconda stagione (1868-86), quando Liszt torna a Weimar dopo il provvisorio ritiro spirituale a Roma. Infaticabile come sempre, torna a Budapest, dove contribuisce in modo decisivo all'istituzione del conservatorio. Torna spesso a Roma, accompagnato o raggiunto da alcuni discepoli. Il numero esatto degli allievi non si riesce a ricostruire, data la totale informalità dell'organizzazione. Siamo comunque nell'ordine delle centinaia, trascurando i non pochi millantatori. Abbiamo memorie scritte di alcuni di loro, fra le quali sono interessanti le note di diario dell'austriaco August Göllerich.* Una breve rassegna aiuta a ca-

* Wilhelm Jerger (hrsg.), *Franz Liszt Klavierunterricht von 1884-1886, dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*, Bosse-Verlag, Regensburg 1975.

pire come il metodo di Liszt abbia fatto sbocciare tante personalità dissimili per carattere, stile, vocazione, carriera, accomunate soltanto dal favoloso dominio della tastiera. Di molti allievi sono reperibili riversamenti su supporti moderni di registrazioni fatte nei loro anni migliori, nel critico primo ventennio del Novecento. Purtroppo, la scarsa qualità delle prime incisioni (su cera, su dischi a rotazione variabile, su rulli di pianola, con ripresa acustica) aggiunge poco alle testimonianze scritte. Ci arriva qualche indicazione su tempi e fraseggi ma ben poco sul suono, nulla sulla presenza scenica, sul rapporto col pubblico. Che sono elementi discriminanti.

Provenendo da tanti paesi d'Europa e dalle Americhe, gli allievi più interessanti sono qui raggruppati per nazionalità, iniziando dai tedeschi. Merita la prima menzione Bernhard Stavenhagen che, arrivato dalla Turingia, è il premuroso ultimo assistente didattico e segretario organizzativo del Maestro. Diviene Kapellmeister a Weimar, Monaco, Ginevra, ed è un sostenitore della nuova musica di Mahler, Schönberg, Debussy, Ravel. Ci ha lasciato alcune registrazioni su rulli di pianola, fra cui un'esecuzione della Rapsodia ungherese n. 12 eseguita (sostiene lo stesso Stavenhagen) con i tempi e i modi praticati dal mentore Liszt. Il sassone Martin Krause, residente poi come insegnante a Dresda, Monaco, Lipsia e Berlino, ha come allievi gli eccelsi Claudio Arrau e Edwin Fischer.

Fra le non poche donne,* primeggia la bavarese Sophie Menter, giunta nel campus di Weimar dopo essersi più volte presentata in pubblico e aver studiato con Tausig e Bülow. Liszt la definisce subito «la mia unica figlia nel pianoforte», loda la sua «mano che canta». Lei ricambia imponendo le musiche di Liszt anche nell'ostile Vienna, miscelandole in spettacolari pot-pourri di rapsodie, aiutata nell'orchestrazione dall'amico Čajkovskij. Sophie conquista, a Londra, perfino George Bernard Shaw: «Trasmette un senso di magnificenza che tiene ben lontano qualunque Paderewski». Donna di grande fascino, unisce all'aspetto fisico una forza mascolina insospettabile, trasmette passione bollente pur nella (studiata) eleganza del gesto, del

* Eva Rieger (ed.), *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, W.W. Norton & Company, New York 1995.

vestire. È la stessa ricetta di Paderewski, magari con un più accurato bagaglio tecnico. Diviene l'erede naturale della riservata Clara Wieck.

Vulcanica rivale della Menter è la coetanea venezuelana Teresa Carreño, che stupisce tutti (Liszt compreso) con le prime esibizioni europee (1866-72), confermando la sua fama nel cinquantennio successivo su entrambe le sponde dell'Atlantico. Nel corso del suo secondo soggiorno europeo incontra il ben più giovane collega Eugen d'Albert e lo sposa.

Il belga Arthur De Greef, già allievo di Moscheles, dopo Weimar insegna a Bruxelles, è concertista ammirato a Parigi e Londra per il suo stile intenso ma non smaccato, stimato da Edvard Grieg e Camille Saint-Saëns. Il portoghese José Vianna da Motta si distingue per l'esecuzione di tutte le sonate di Beethoven, la passione per Bach e il recupero delle *Variazioni Goldberg*, l'apostolato per la musica di Charles-Valentin Alkan. Sappiamo che il polacco Moriz Rosenthal è rivale di Paderewski. L'ungherese István Thomán si occupa dell'Accademia di Budapest e diventa maestro di Béla Bartók. Un altro ungherese, il nobile Géza Zichy, è accolto anche se ha un braccio solo, avendo perso quello di destra a quindici anni in un incidente di caccia. Ciò non gli impedisce di affermarsi come pianista virtuoso, ottimo autore di lavori propri e arrangiatore per la sola mano sinistra di composizioni altrui, compresa una geniale versione di *Erlkönig* di Schubert, dove emergono nitide le quattro voci originali pur con le sole cinque dita disponibili. In ciò fungendo da modello a Paul Wittgenstein che ottiene per la sola mano sinistra concerti e pezzi vari da Richard Strauss, Maurice Ravel, Erich Korngold, Sergej Prokof'ev, Benjamin Britten, Paul Hindemith.

L'allievo italiano Giovanni Sgambati fonda a Roma il liceo musicale di Santa Cecilia e si prodiga per trasferire la tradizione pianistica (oltre che sinfonica e da camera) romantica nel distratto paese del melodramma.

Enorme è il ruolo del russo Aleksandr Ziloti (poi conosciuto come Alexander Siloti) nell'evoluzione del pianismo moderno. Dopo un triennio di addestramento a Weimar, nel 1887 torna in patria, dove ispira i concerti di Čajkovskij, è maestro di Rachmaninov. Ol-

tre che pianista e puntuale revisore di capolavori del passato (Bach, Beethoven, Liszt), Siloti è direttore d'orchestra a Mosca e soprattutto a San Pietroburgo (1903-17), dove organizza stagioni di concerti, invitando i maggiori e più promettenti esecutori e autori del tempo. Propone Schönberg, Debussy, Sibelius, Enescu. Fra i tanti, debuttano da lui Stravinskij e Prokof'ev. Fuggito dalla Russia nel 1918 e stabilitosi a New York nel 1921, insegna alla Juilliard School e continua a suonare in pubblico, stimatissimo anche da Toscanini. Tuttora utilizzate sono le sue revisioni di musiche di Bach, Beethoven, Liszt, Čajkovskij. Altro russo finito a New York dopo essere stato anche segretario di Liszt, è Arthur Friedheim. Un giovane Busoni scrive una gustosa descrizione di come Friedheim riproduce in pubblico i vezzi teatrali e gigioneschi del maestro; salvo ammirarne la superba tecnica esecutiva. Friedheim è anche direttore d'orchestra, compositore e didatta a Londra, Manchester, Monaco di Baviera, stabilendosi infine (nel 1915) a New York. Oltre ad alcune registrazioni su rulli di pianola, ci ha lasciato un interessante volume di testimonianze su Liszt* e una notevole edizione della Sonata in Si minore.

Lo scozzese Eugen d'Albert è tuttavia il musicista più completo di quest'ultima stagione didattica di Liszt a Weimar. Ha lasciato insoddisfatto Londra che, non meno di Parigi, è rimasta una capitale del pianismo ottocentesco: ha una vita musicale vivace, animata dalla presenza frequente dei maggiori pianisti del tempo, da Mendelssohn a Liszt, a Clara Wieck, ad Anton Rubinštejn. La fortuna dei costruttori locali di pianoforti invece declina poiché poco competitivi con i francesi prima e con i tedeschi poi. Non dà frutti il suo pur eccellente sistema didattico centrato sui metodi della Royal Academy of Music, incapace di riconoscere e formare talenti. Infatti, d'Albert, cresciuto in una famiglia musicale, talentoso e ben consapevole di sé, inizia gli studi a Londra ma, insoddisfatto dell'accademismo inglese, nel 1882 emigra diciottenne a Vienna, si fa conoscere da Brahms, conquista Liszt che lo definisce il «secondo Tausig». Gli bastano pochi mesi per raffinare lo stile e diventare l'erede riconosciuto dei su-

* Arthur Friedheim e Alexander Siloti, *Remembering Franz Liszt*, Limelight Editions, New York 1987.

per-virtuosi ottocenteschi che stanno proprio allora scomparendo: appunto Liszt, Rubinštejn, Bülow. Primeggia nel Quinto Concerto e nelle sonate di Beethoven, è il campione nei concerti di Brahms. Richard Strauss gli dedica la *Burleske* già pensata per Bülow.

Ma la sala da concerto non basta a d'Albert. Punta sulla composizione. Delle venti opere teatrali solo *Tiefland* (1903) ha fortuna duratura, assieme al Concerto per violoncello. Non lo rende popolare la vita privata: abiura la nazionalità britannica prima e la successiva tedesca poi, diventando cittadino svizzero, ha sei mogli (Teresa Carreño è la seconda), contesta l'insegnamento di Liszt. Trascurata, negli ultimi anni la sua tecnica pianistica si deteriora e le poche incisioni originali ne danno un'immagine flebile. La compatibilità fra compositore e concertista virtuoso ancora una volta si conferma precaria.

Amy Fay è la più conosciuta della pattuglia americana, soprattutto per l'accurata descrizione che ci ha lasciato dei tempi e dei modi del metodo lisztiano nelle lettere che, dall'Europa, scrive alla famiglia, raccolte poi in un volume assai diffuso.* Conosce bene la didattica perché, ben preparata dal Conservatorio di Boston, vive in Europa dal 1869 al 1875, studiando con Kullak e Tausig oltre che con Liszt e l'innovatore Ludwig Deppe, teorico del tocco morbido, dello studio lento e funzionale alla fisiologia muscolare. Lezioni che Amy Fay trasferisce nella successiva attività concertistica e didattica al ritorno in patria. Però è un'altra sua collega e compatriota, Julie Rivé-King, allieva sia di Liszt che di Reinecke, a spopolare in America con oltre quattromila recital da solista e cinquecento con orchestra. È stato pubblicato anche l'ampio diario (quasi quattrocento pagine a stampa) di un altro allievo americano di Liszt, Carl Lachmund,** tornato in patria con tutti gli onori: concertista, maestro di pianoforte e di canto.

* Amy Fay, *Music Study in Germany: The Classic Memoir of the Romantic Era* [1880], Dover Publications, Mineola (NY) 2014.

** Alan Walker (ed.), *Living with Liszt: From the Diary of Carl Lachmund, an American Pupil of Liszt, 1882-1884*, Pendragon Press, New York 1995.

Lecture

Hilda Gervers, «Franz Liszt as Pedagogue», in *Journal of Research in Music Education*, 1970, vol. 18, n. 4, pp. 385-391.

Alan Davison, «Franz Liszt and the Development of 19th Century Pianism», in *The Musical Times*, 2006, vol. 147, n. 1896, pp. 33-43.

Alan Walker, *Franz Liszt: The Final Years, 1861-1887*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1997.

Kenneth Hamilton, *After the Golden Age*, Oxford University Press, Oxford 2008.

Luca Chiantore, *Storia della tecnica pianistica*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2023.

Ignacy Jan Paderewski

(1860-1941)

Polonia divisa eppure musicale. Paderewski fra musica e politica. Volontà più che talento. Leszetycki. Trionfi europei e americani. Pachmann. Shaw e Rosenthal. Documenti sonori.

La battaglia per l'egemonia politica e culturale nell'Europa dell'Ottocento non vede in campo soltanto francesi, russi e tedeschi. Nel segmento minoritario ma importante della musica, e dunque del pianoforte, i polacchi assumono un rilievo inaspettato quanto decisivo. Inaspettato perché lungo l'intero secolo la Polonia non è uno stato unitario, e neppure una denominazione geografica, come Metternich definì un'Italia politicamente divisa ma geograficamente separata da mari e monti dalle nazioni circostanti. La Polonia non ha oggi, e ancor meno aveva allora, confini netti con le potenze egemoni prussiane, asburgiche, zariste (sovietiche, naziste...). Per esempio, dal Congresso di Vienna alla Prima guerra mondiale (1814-1918) le maggiori città risultano fra loro straniere: Varsavia appartiene all'impero russo, Cracovia a quello asburgico, Danzica alla Prussia. La popolazione, caratterizzata da un mix di etnie polacche (cattoliche) e una significativa componente ebraica, più o meno distribuite, si affianca a gruppi russi (greco-ortodossi) e tedeschi (protestanti), creando una sorta di Babele di lingue e religioni. In questo contesto, le autonomie politiche sono negate e gli investimenti nell'istruzione sono fortemente limitati. Eppure, sboccia a Varsavia il talento di Chopin, esiliatosi a Parigi dopo la repressione russa del 1830. La fioritura continua nel secondo Ottocento, coronata nel 1919 quando, con la formazione di uno stato nazionale, proprio un pianista, Ignacy Jan Paderewski, viene nominato primo ministro e ministro degli Esteri.

L'esperienza politica dura pochi mesi. Il prestigio musicale non bilancia l'incompetenza politica in un dopoguerra assai complesso. Paderewski lascia subito la Polonia e continua per altri vent'anni la sua osannata carriera di virtuoso. Come Chopin, rimane un campione della nazionalità polacca e di uno stile interpretativo che condizionerà l'intero Novecento.

Non è un pianista precoce. Nasce in un villaggio, Kurilówka, nella Podolia allora amministrata dalla Russia zarista e ora parte dell'Ucraina; una regione ancor più di altre segnata da secolari rivolgimenti politici e da tensioni etniche fra la numerosa comunità ebraica e la maggioranza cristiana pur divisa fra cattolici e ortodossi. Paderewski non ha un evidente talento pianistico naturale ma una forte volontà, che gli consente di frequentare i conservatori di Varsavia prima e di Berlino poi. A ben ventiquattro anni si affida al quotatissimo didatta Teodor Leszetycki, anche lui polacco, nato nel 1830 in un piccolo centro della Galizia denominato Łańcut ma anche Landshut (in tedesco, perché allora era parte dell'impero asburgico). Esiste anche il nome Lantzut, in yiddish, a segnalare la numerosa popolazione ebraica che in quella zona si era insediata a partire dal Cinquecento. Tanti nomi a testimoniare il contesto sociale e politico della tormentata Polonia. Leszetycki si trasferisce presto a Vienna per studiare con Carl Czerny. A undici anni comincia a suonare in pubblico e a quindici a insegnare, continuando fino all'età di ottantadue. Spinto dall'amico Anton Rubinštejn, incontrato a Vienna, s'insedia nel 1852 a San Pietroburgo come maestro alla corte imperiale e nel 1862 diventa anche titolare della cattedra di pianoforte nel neonato conservatorio. Contribuisce in modo decisivo alla creazione della scuola pianistica russa. Una prima testimonianza del suo talento didattico è Anna Esipova, trionfatrice fin dal 1871 nei maggiori centri europei e degli Stati Uniti, dove tiene la sua prima tournée nel 1876-77.

Tornato a Vienna nel 1878, assieme alla Esipova (seconda delle sue quattro mogli), Leszetycki apre una sua scuola che accoglie allievi da tutto il mondo, soprattutto dall'America. Attivo fino al 1915, istruisce centinaia di eccellenti pianisti, fra i quali Artur Schnabel, Mieczysław Horszowski, Benno Moiseiwitsch, Elly Ney, Mark Homburg.

Leszetycki dubita delle potenzialità di Paderewski («troppo vecchio per la tastiera») e gli consiglia di dedicarsi alla composizione e all'insegnamento. Il risoluto Paderewski continua però a esercitarsi sulla tastiera e a far tesoro delle indicazioni del riluttante maestro. Viene il momento di tentare la fortuna a Parigi. Dopo vari colaudi in case private, debutta alla Salle Érard il 3 marzo 1888, alla presenza di Charles Gounod, Čajkovskij, Rubinštejn, direttori d'orchestra, politici, aristocratici. Conquista tutti suonando Beethoven, Chopin, Schubert, Liszt, assieme a piccole composizioni proprie. Piovono subito nuove scritture. Tornato a Vienna, trionfa da solo alla Sala Bösendorfer mentre la Esipova porta al successo il suo Concerto op. 17 con la Filarmonica. Seguono tanti concerti negli imperi centrali, tenendo sempre come base Parigi. Attraversata la Manica, riesce a scalzare il mito dell'ormai anziana Clara Wieck e a conquistare la piazza londinese, sia pure in tre tappe (1890).

La consacrazione definitiva avviene con la prima tournée negli Stati Uniti. Finanziata dall'intraprendente costruttore Steinway, la tournée inizia a New York il 24 novembre 1891, in una Carnegie Hall appena inaugurata e tutta esaurita. Continua trionfale per tre mesi nei maggiori centri della costa orientale. I previsti ottanta concerti diventano centoventi a furor di popolo. Non è da meno la seconda tournée nella stagione successiva. Nella terza (1894-95) Paderewski tocca anche la costa del Pacifico. Steinway mette a disposizione due vagoni ferroviari di prima classe, con pianoforti, cucina, stanze da letto per ospiti e servitù, da agganciare a treni regolari secondo necessità.

Negli Stati Uniti come altrove, Paderewski rivaleggia con il russo (anzi ucraino, nato a Odessa e di etnia tedesca) Vladimir de Pachmann.* Il quale, sponsorizzato dal costruttore Chickering, fra il 1890 e il 1908 conquista il pubblico americano parlando mentre suona, per spiegare le regioni recondite della musica, per esaltare le proprie capacità tecniche e interpretative. Osannato dagli ascoltatori anche nei decenni successivi, Pachmann diventa lo zimbello dei critici togati del tempo che recapitano le stroncature (a posteriori,

* Edward Blickstein e Gregor Benko, *Chopin's Prophet: The Life of Pianist Vladimir de Pachmann*, Scarecrow Press, Lanham (MD) 2013.

senza ascolto diretto) ad Harold Schonberg, a lungo critico del *New York Times* e autore del fortunato e tuttora ristampato testo *The Great Pianists*.^{*} La gigioneria di Pachmann è indubbia, ma il suo modo di suonare ha una sua rilevanza storica. Il giudizio si può ora basare soltanto sulle sue ultime registrazioni, fatte in età avanzata (ottant'anni) con una tecnologia elettrica aggiornata, certamente migliore di quelle precedenti su rulli di pianola o dischi pilota a circa 78 giri. Meglio ripulite da rumori di fondo e pecche varie, le sue prime registrazioni (ora disponibili in rete) ci rivelano un'eccellente tecnica e una valida lettura dei testi dell'amato Chopin. Peraltro, Pachmann era stato formato da Josef Dachs (allievo di Czerny) e da una delle migliori allieve di Chopin. E lo stesso anziano Liszt, ascoltando Pachmann a Londra nel 1886, aveva affermato che «chi non ha mai ascoltato dal vivo Chopin, stasera ne ha avuto l'occasione». Ascoltato oggi, con gli ovvii limiti tecnici, lo Chopin sentimentale e iper-romantico di Pachman non sfigura con quello eroico e imperiale di Paderewski.

In ogni caso, nel primo decennio del Novecento, con base in una villa di proprietà presso Losanna, Paderewski diventa il signore del concertismo mondiale. Torna tante volte oltre Atlantico, raccoglie allori e denari in tutta Europa (qui sostenuto dal costruttore francese Érard), fa una lucrosa puntata in Australia, Tasmania, Nuova Zelanda.

Chiamato ovunque, si concede con generosità e coltiva con gran cura l'immagine che si è conquistato. Sa che il suo aspetto fisico è importante: aitante e slanciato, vaporosa chioma rossiccia, occhi ce-rulei, passo da gran signore, contegno cortese e misurato, movenze studiate sul palco, attenzione continua agli umori del pubblico, adeguata scelta dei programmi. Il tutto è ben visibile nel film *Moonlight Sonata (Ardente fiamma)* del 1937 (per la regia di Lothar Mendes), imperdibile se si vuol capire quanto l'immaginario di un artista possa sedurre un pubblico anche lontano dallo specifico musicale.

Nel tempo, Paderewski si crea un repertorio vastissimo, ovviamente centrato su Chopin, con ampio spazio per Liszt ed esteso

^{*} Harold C. Schonberg, *The Great Pianists: From Mozart to the Present* [1963], Simon & Schuster, New York 2006.

a Bach, Scarlatti, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Rubinštejn; perfino a Debussy, con tanti autori minori a completare i programmi. Non manca di inserire composizioni proprie (il Concerto op. 17, il celeberrimo Minuetto op. 14, le impegnative Variazioni e fuga op. 11 e op. 23), avendo però cura di mantenersi pianista-interprete e non autoreferenziale pianista-compositore.

Non tutti però apprezzano il colossale successo di Paderewski. Famosa la stroncatura di Georg Bernard Shaw. «Sono arrivato al concerto di Paderewski quando ormai il concerto era finito. Pubblico in delirante entusiasmo e pianoforte ridotto a rottame. Considerato come uno spiritato giovane fabbro armonioso che intende un pianoforte da concerto come un'incudine che martella con il piacere, il ritmo e la forza che si deve. Esilarante. Non è che il suo martellare sia privo di varietà. Talvolta è leggero come una piuma, se non proprio delicato. Ma è il suo tocco, leggero o pesante, che colpisce; la goduria del suo suonare è quella che accompagna l'assassinio su larga scala, quando è fatto con l'impeto necessario.»*

Celebre anche la battuta di Moriz Rosenthal («Suona bene, ma non è Paderewski»)** che punta a separare l'uomo vero dall'immagine che trasmette. L'ironia è dettata dall'evidente invidia di un rivale, ma non manca di fondamento. Anche Rosenthal è impegnato nella conquista del ricco mercato americano, partendo però da una base diversa. Pure lui è polacco, ma di Leopoli (ora è L'viv, Ucraina), allora soggetta all'Austria-Ungheria. Vi aveva studiato con Karol Mikuli (allievo di Chopin) e poi, giunto a Vienna, diventa allievo di Rafael Joseffy (a sua volta allievo di Moscheles e Tausig), perfezionandosi infine a Weimar direttamente con Liszt (1878-79), di cui è amico e assistente. Ha una padronanza tecnica strabiliante, sostenuta da una cultura storica e filosofica acquisita all'università di Vienna. Debutta a Boston nel 1888 e si afferma rapidamente, fino a quando il ci-

* George Bernard Shaw, *The Complete Musical Criticism*, 3 voll., Max Reinhardt, London 1981.

** Mark Mitchell e Allan Evans (eds.), *Moriz Rosenthal in Word and Music: A Legacy of the Nineteenth Century*, Indiana University Press, Bloomington (IN) 2006.

clone Paderewski gli bagna le polveri. La misurata intensità delle sue interpretazioni, la straordinaria velocità e precisione nello sgranare note singole, doppie, multiple non possono competere con la focosa irruenza e la comunicativa diretta di Paderewski. Infatti, Rosenthal si ritira in buon ordine in Europa e torna negli Stati Uniti solo negli anni venti per insegnare al Curtis Institute of Music di Filadelfia e in una accademia fondata da lui stesso a New York. Ci ha lasciato circa tre ore di musica registrata.

Alle critiche di Shaw e Rosenthal si aggiungono quelle di chi rileva in Paderewski smagliature, manierismi, forzature espressive. Tutti riconoscono, con vario gradimento, il tono eroico con cui rende le pagine di Chopin e l'originalità con cui propone ogni pagina di qualsiasi autore. Tuttavia, come suoni davvero Paderewski è oggi difficile da dire. Le numerose registrazioni fonografiche disponibili sono da prendere con cautela. Le prime, quelle degli anni d'oro (1906-14), sono poche e la tecnica di ripresa (acustica) è rudimentale. Sono numerose le registrazioni elettriche degli anni venti e trenta, certo con resa sonora migliore. Ma appartengono a una stagione diversa. Ascoltandole, si finisce col dar ragione a Rosenthal.

La biografia aiuta a capire. Paderewski non è un semplice coetaneo polacco di Rosenthal. È passato attraverso vicende personali importanti. Un incidente ferroviario gli scuote i nervi. Insorge un rifiuto della tastiera, una stanchezza per il rituale del concerto, una voglia di cambiamento. Il suo patriottismo musicale si trasforma in azione politica diretta. Durante la Grande guerra sostiene la nascita di uno stato polacco, tiene comizi, finanzia truppe di volontari polacchi emigrati in Canada, fa pressioni sul presidente americano Wilson. Finito il conflitto, il neopresidente polacco Józef Piłsudski lo nomina primo ministro della nuova Polonia indipendente e lo manda a guidare la delegazione alla conferenza di Versailles. Questo mentre sono in corso i rivolgimenti successivi alla Prima guerra mondiale: i conflitti con la Russia in rivoluzione, con la Germania al collasso, con i vicini baltici; cui si aggiungono le sommosse interne. Piłsudski, a sua volta, non è proprio un presidente di specchiata democrazia, tanto che nel 1926 assume pieni poteri con un colpo di stato. Il prestigio artistico non impedisce errori e ingenuità diplo-

matiche a Paderewski. Non è il suo mestiere. L'esperienza politica si esaurisce presto, quasi subito (1919) quella di primo ministro, poco dopo (dicembre 1920) quella di capo delegazione a Versailles.

Nel 1922, alla Carnegie Hall di New York, dopo quasi dieci anni, Paderewski riprende a suonare e continua fino all'ultimo, con il solito carisma e il medesimo amore per il pubblico. Che ricambia sempre, anche se attorno tutto cambia. Vince (allora come ora) il fascino della presenza fisica dell'artista, l'emozione del contatto visivo che il disco non può riprodurre.

Come molti pianisti concertisti del tempo, Paderewski è anche autore. Il suo catalogo elenca una settantina di composizioni con destinazione non solo pianistica, di regola legate al folklore nazionale polacco, strizzando un occhio all'esule Chopin e l'altro ai gusti del suo pubblico: sono l'opera neowagneriana *Manu*, l'ampia Sinfonia in Si minore *Polonia*, la *Fantaisie polonaise sur des thèmes originaux* e il Concerto in La minore per pianoforte e orchestra, oltre a mazurke, polacche, danze di pianure e di montagne. Resta tuttora di frequente ascolto solo il Minuetto op. 14 n. 1, che però è in stile mozartiano.

Lettere

Adam Zamoyski, *Paderewski*, Collins, London 1982.

Harvey Sachs, *Virtuoso*, Thames & Hudson, London 1982.

Mark Mitchell, *Vladimir de Pachmann*, Indiana University Press, Bloomington 2002.

Piero Rattalino, *Ignaz Jan Paderewski, Il patriota*, Zecchini, Varese 2006.

Harriette Brower, *Piano Mastery: Talks with Master Pianists and Teachers*, Frederick A. Stokes Company Publishers, New York 1915.

Kenneth Hamilton, *After the Golden Age*, Oxford University Press, Oxford 2007.

Visioni

Moonlight Sonata, 1937, regia di per la regia di Lothar Mendes.

Claude Debussy

(1862-1918)

Pianismo alla francese. Saint-Saëns e Planté. Marmontel al Conservatoire. Albéniz e Granados. Fauré. Viñes e Ravel. Debussy erede di Chopin via Philipp e Mathias.

Per l'intero Ottocento, dalle fiamme napoleoniche e fino allo scoppio della Grande guerra, Parigi rimane il centro dell'universo pianistico mondiale. Continuano ad accorrere artisti da tutto il mondo, per studiare, farsi conoscere, decollare verso nuovi lidi o tornare a casa in cerca di conferme o rivincite. La forza di attrazione gravitazionale non cambia. Ovviamente cambiano le dinamiche e i pesi. Se sono magici gli anni trenta e quaranta con Liszt e Chopin, Kalkbrenner e Herz, nella storia del pianismo contano molto anche i decenni successivi. Continuano a esibirsi gli stranieri Rubinštejn e Bülow, Paderewski e Clara Wieck, ma si afferma uno stile francese, ben distinto da quello germanico e cosmopolita, propagato dai locali maghi della tastiera nelle belle sale da concerto, gestite in funzione promozionale dai costruttori di pianoforti Pleyel, Érard, Herz, Gaveau; e nelle capaci sale da concerto dove si esibiscono le ottime orchestre del Conservatorio, di Lamoureux, di Colonne.

La prima testimonianza fonografica diretta dello stile in uso nella Parigi del secondo Ottocento (e oltre) viene da Francis Planté, per quasi novant'anni presente in sala da concerto e considerato il più brillante pianista francese del suo tempo. Da giovane ha occasione di ascoltare Chopin e nella sua lunghissima carriera ne diviene interprete costante e (forse) fedele. Per questo le sue incisioni chopiniane hanno non poco interesse testimoniale. Risalgono al 1928, sono di buona qualità, più volte riversate e ora accessibili anche in rete.

Planté ha ormai quasi novant'anni e dita imbarazzate nei passaggi impervi degli studi di Chopin. Si notano tuttavia spiccata accentuazione ritmica, ricerca di contrasti dinamici piuttosto che drammatici, velocità alte ma compatibili con il taglio elegante e le sonorità cristalline che stanno alla base del francesissimo *jeu perlé*. Sono i caratteri che si attribuiscono all'intera scuola pianistica francese, che durano tuttora.*

Planté inizia a esibirsi in pubblico a sette anni e a quattordici è chiamato a far parte del trio del violinista Alard e del violoncellista Franchomme, nel posto che era stato del defunto Chopin. Fra l'altro, quel ruolo era stato ricoperto da Charles-Valentin Alkan,** altro mitico protagonista dell'arena pianistica parigina negli anni trenta e quaranta, stigmatissimo dagli amici-rivali Chopin e Liszt, esecutore vulcanico e compositore sulfureo. Secondo Bülow, suo recensore nel 1857, Alkan è senza dubbio il maggiore esponente della scuola pianistica di Parigi. Concentrato ancor più del giovane Schumann sul pianoforte, compone pagine tecnicamente difficilissime da suonare e anche da interpretare, oltre che da capire. Per questo si merita la stima postuma di Busoni. Ma è anche personaggio bizzarro. Furioso dopo che Antoine Marmontel gli è preferito come responsabile della scuola pianistica nel Conservatoire, nel 1853 Alkan si ritira dal mondo concertistico per dedicarsi agli studi di ebraismo, per poi riprendere vent'anni dopo, producendosi su un pianoforte con pedali (il piano-pédalier costruito per lui da Érard), ammirato come sempre da Saint-Saëns, César Franck. Anton Rubinštejn ammira Planté (tanto da dedicargli dedica il suo Quinto Concerto) e lo invita a San Pietroburgo nel 1883 come solista in una serie di concerti da lui diretti.

Come molti suoi colleghi, Planté preferisce esibirsi in miniature. Il repertorio proposto per le tre serate tenute nel marzo del 1883 alla Società del Quartetto di Milano la dice lunga sulle mode del tempo. Troviamo da otto a dieci autori diversi in ciascun concerto. Ci sono

* Charles Timbrell, *French Pianism: A Historical Perspective*, Amadeus Press, Portland 1999.

** William Alexander Eddie, *Charles Valentin Alkan: His Life and His Music*, Routledge, Abingdon-on-Thames, 2016

anche trii di Hummel e Mendelssohn con violino e violoncello, ma prevalgono gli assoli. Chopin è sempre presente (tre studi, polacche op. 22 e op. 71 n. 1, Ballata n. 1, Tarantella) e così Liszt (Rapsodie ungheresi n. 2 e 15). Non mancano Mendelssohn (*Romanze senza parole*), Schumann, Brahms (*Danza ungherese*), Hummel, Rubinštejn. Di Beethoven sono proposti soltanto un movimento della Sonata op. 22 (Minuetto) e della Sonata op. 57 *Appassionata* (forse il finale). Non suona per intero neppure sonate di Weber, Chopin e Rubinštejn.

Ottimo e pittoresco intrattenitore, Planté è abituato a parlare al pubblico, anche interrompendo l'esecuzione. Ma non è soltanto una macchietta. Della sua capacità di lettura a prima vista, approfitta il vecchio Liszt durante il suo ultimo passaggio a Parigi, il 28 marzo 1886. Oltre al portamento da signore aristocratico d'altri tempi, l'italiano Alfredo Casella ne ammira nel 1902 la precisione nei concerti di Mozart e Saint-Saëns. A Saint-Saëns Planté è legato da profonda amicizia, cementata dalla comune ammirazione per Liszt e Wagner, di cui suonano spesso assieme trascrizioni per due pianoforti di partiture orchestrali.

Anche Saint-Saëns è un eccellente pianista, sia pure di formazione diversa. Dotatissimo fanciullo prodigio, si forma con Camille-Marie Stamaty, già allievo di Kalkbrenner e sostenitore della posizione rigida delle mani sulla tastiera, puntando sull'agilità delle dita piuttosto che sul movimento e la forza delle braccia. Per questo, in pubblico, Saint-Saëns appare compunto nell'atteggiamento e freddo nell'interpretazione; salvo essere ammirato dal competente Marcel Proust per la beltà e pulizia del suono negli amati concerti di Mozart. Si capiscono anche le infinite fioriture e i vorticosi arpeggi sparsi in tutti gli spartiti pianistici di Saint-Saëns, in particolare nei quattro concerti. Grande successo ha (e continua ad avere) il Secondo Concerto, tenuto a battesimo nel 1868 a Parigi con l'autore come solista e l'orchestra diretta dall'amico Rubinštejn.

Nonostante l'indubbia bravura e l'intenso impegno di concertista, forse per l'atteggiamento composto e in apparenza distante, Saint-Saëns non diviene un idolo delle folle. Forse fa troppe cose: insegnante, direttore d'orchestra, perfino astronomo. Appartiene alla categoria dei pianisti-compositori, che sta cedendo il passo ai piani-

sti-interpreti, qual era Planté. Entrambi sono gli unici pianisti di scuola francese ad avere fama europea in un fine Ottocento dominato da tedeschi e russi. Mentre i costruttori domestici Érard e Pleyel si devono difendere dalla feroce concorrenza dei teutoni Steinway e Bechstein.

Saint-Saëns chiude la sua lunga vita su posizioni sempre più conservatrici, anzi reazionarie, ma l'ancor più longevo Planté rimane curioso e aggiornato. È interprete e amico di Vincent d'Indy (già suo critico), di Emmanuel Chabrier, di César Franck. Studia Debussy, Prokof'ev, Darius Milhaud, perfino il giovanissimo Francis Poulenc.

La scuola pianistica francese ha il suo maieuta in Antoine François Marmontel. Una volta diventato direttore, organizza al Conservatorio di Parigi una didattica pianistica di prim'ordine, meno innovativa rispetto a quella di Weimar, meno conservatrice di quelle di Lipsia e San Pietroburgo, certo più attenta al suono nitido e preciso ereditato dall'indimenticabile Settecento clavicembalistico di Couperin e Rameau.* È la scuola che produce il neoclassicismo dell'allievo Saint-Saëns e il romanticismo cristallino del compagno Planté. Vale anche il bel corollario: è la scuola che nutre i vapori fine secolo della tavolozza pianistica di Gabriel Fauré, prima insegnante (dal 1896) e poi direttore (1905-20). Vi fiorisce il neonato pianismo nazionalpopolare iberico, quello sublimato di Enrique Granados, quello magico di Ricardo Viñes, guidati, al Conservatoire, da Charles-Wilfrid de Bériot, allievo di Thalberg. Mentre l'inquieto Isaac Albéniz impara privatamente dal direttore Antoine Marmontel perché, ancora troppo giovane, non è ammesso ai corsi regolari.

Tanto dinamismo e tanta scuola, tuttavia, non generano talenti concertistici locali capaci di competere con i virtuosi tedeschi, russi e polacchi che girano per il mondo. Servono però a creare un laboratorio in cui si sviluppa un nuovo rapporto con il pianoforte, creativo, non più soltanto esecutivo e interpretativo. Si possono distinguere almeno due filoni, intrecciati eppure ben distinti.

Il pianismo meraviglioso di Maurice Ravel è quello dell'evoluzione

* Sofia Lourenço, «European Piano Schools: Russian, German, and French classical piano interpretation and technique», in *Journal of Science and Technology of the Arts*, 2010, vol. 2, n. 1, pp. 6-14.

nella continuità. Pur dotatissimo musicista e allievo modello del conservatorio, Ravel non è un leone della tastiera. Si appoggia molto sulla bravura tecnica del collega di studi e grande amico Viñes, spagnolo trasferito a Parigi e collaudatore fidato di ogni tipo d'innovazione. Deve mantenere il distacco fra immaginazione pura e realizzazione fisica che di sicuro favorisce quel tanto di onirico e di virtuale che traspare dalle sue pagine pianistiche. Che sono continui slanci verso il futuro e nostalgie per il passato. Come nel celebrato esordio con *Jeux d'eau* (1901), che giustamente segna la nascita dell'impressionismo pianistico, per gli infiniti illusionismi che sfumano in un canto antico, ma che rivelano l'ammirazione assoluta per le magie passate di Liszt e dei suoi *Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este* (1877). E poi la lieve *Sonatine* (1905) che ricorda Mozart, *Valses nobles et sentimentales* (1911) come omaggio a Schubert, ancor più *Le Tombeau de Couperin* (1914-17), camei in bianco e nero che sublimano l'angoscia del tempo di guerra con la nostalgia per la purezza di un Settecento lontano. Il tutto pensato sul pianoforte preferito, l'Érard, dai timbri cristallini e trasparenti, tanto appropriati all'eleganza del *jeu perlé*.

Claude Debussy preferisce invece il suono ricco e complesso dei Bechstein e, a differenza di Ravel, controlla la tastiera in modo diretto e completo. È ottimo allievo di Marmontel al conservatorio, ha i numeri per diventare eccellente concertista di passo ma preferisce essere compositore stanziale. Pensa prima all'orchestra (*Prélude à l'après midi d'un faune*, *Nocturnes*: 1894-99), quindi al teatro (*Pelléas et Mélisande*: 1893-1902), meno al pianoforte, per quanto trattato in modo preneoclassico, anzi preraveliano (*Petite suite*, *Suite bergamasque*, *Pour le piano*, *Lindaraja*: 1886-1901).

Subito dopo l'uscita di *Jeux d'eau* di Ravel, Debussy cambia registro e prospettive. Scopre che il pianoforte moderno, pur tanto perfezionato, ha ancora infinite potenzialità inesprese: non è solo capace di cantare, decorare le melodie e accompagnarle con modulazioni armoniche lineari seppure creative, scopre che le policromie sperimentate con la tavolozza smisurata della grande orchestra sinfonica si possono trasferire, perfino esaltate, sui tasti bianchi e neri mossi soltanto da dieci dita. Basta ricordare che il pianoforte è una scatola piena di martelli, un magazzino di percussioni selezionabili con toc-

co sapiente. Meglio ancora: che bisogna trovare sulle moderne corde in acciaio armonico tese su telai in ghisa rigidissima il suono delicato delle antiche corde in pelle tirate sul legno del cembalo; tasti da accarezzare con dita leggere, non da percuotere con mano pesante. Applicare i principi dell'orchestra gamelan di Bali, ascoltata all'esposizione di Parigi del 1889.

«Gamelan», nella lingua balinese, significa percuotere e l'orchestra è fatta di tante percussioni di ogni forma e dimensione: gong grandi e profondi, gong piccoli e squillanti, tamburi di pelle, lastre di metallo, blocchi lignei, corde pizzicate e strofinate, flauti di bambù dall'intonazione naturale e quanto mai incerta, voci. Ecco allora Debussy sfumare il suono secco delle singole note trasformando gli accordi funzionali dell'armonia tonale occidentale in grappoli informali di suoni accostati e sovrapposti; immergersi nel paradiso timbrico orientale, nel mondo fluttuante delle stampe *ukiyo-e* del giapponese Hokusai, conosciuto con la mediazione degli amici pittori impressionisti frequentati nell'ultimo squarcio di Ottocento.

La prima traduzione pianistica si ha in *Estampes* (1903), tre schizzi esemplari per un modo nuovo d'intendere lo strumento. Nel primo, *Pagodes*, gong gravi e gong acuti, accenni melodici e asimmetrie ritmiche riempiono il silenzio primordiale, addensano il volume e poi sminuzzano il suono, che evapora nel vuoto. Nel secondo, *Soirée dans Grenade*, ecco la voglia di toccare con mano le corde del pianoforte, quasi fosse una chitarra arabo-iberica. Infine nei *Jardins sous la pluie* un paio di melodie infantili sono picchiettate da una pioggia fittissima, come in una stampa giapponese o su una costa bretona.

La ricerca di sonorità nascoste nella tastiera prosegue nel decennio successivo con dedizione condivisa soltanto con la grande orchestra. I due trittici *Estampes* (1905 e 1907) e il polittico *Children's Corner* (1908) sono miniere di caleidoscopi timbrici, che si rinnovano nei due quaderni di *Préludes* (1909-13), ciascuno fatto di dodici miniature, tutte munite di titoli sempre allusivi e mai esplicativi. Ovunque i classici principi della scrittura pianistica sono ribaltati. Le melodie sono ridotte ai minimi termini, meglio se modali come nel Medioevo e penta-esa-ottatoniche alla maniera orientale. Il contrappunto diventa virtuale e saltano le norme dell'armonia classica,

quelle che regolano la concatenazione degli accordi. Le note si sovrappongono in gran quantità per creare dissonanze, non dinamiche ma statiche. Non devono sciogliersi in consonanze, come ci si aspetta; ma restare tali, suono puro, rumore addomesticato.

Debussy dedica dunque molta attenzione al risultato sonoro, con collaudi incessanti. Lo aiuta il compagno di studi e amico di una vita Isidore Philipp. In particolare, i due discutono molto l'uso del pedale che regola la risonanza delle corde non colpite dal martelletto, per creare e dissolvere gli aloni sonori che danno colore al pianoforte. Concertista e insegnante di grande levatura, l'ungherese Philipp aveva studiato con Georges Mathias, l'unico allievo diretto di Chopin divenuto apprezzato concertista, docente al Conservatorio di Parigi. Di sicuro c'è un travaso di soluzioni pratiche, soprattutto nell'uso del pedale che, assieme alla sperimentazione d'inconsuete posizioni delle mani sulla tastiera, era una specialità di Chopin che probabilmente Philipp trasferisce all'allievo-amico Debussy. E come Chopin esordisce con i suoi dodici Studi op. 10, così Debussy si congeda dal pianoforte con i suoi dodici *Études* (1915).^{*} Che dedica a Chopin, di cui in fondo si considera allievo sia pure putativo, anzi di terza generazione, grazie a Georges Mathias, allievo vero.

Lecture

François Lesure, *Debussy*, Fayard, Paris 2003.

Simon Trezise (ed.), *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.

Deborah Mawer (ed.), *The Cambridge Companion to Ravel*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.

Enzo Restagno, *Ravel e l'anima delle cose*, il Saggiatore, Milano 2009.

Elliott Antokoletz e Marianne Wheeldon (eds.), *Rethinking Debussy*, Oxford University Press, Oxford 2011.

Enzo Restagno, *Claude Debussy*, il Saggiatore, Milano 2020.

^{*} Jann Pasler, «Debussy the Man, His Music, and His Legacy: An Overview of Current Research», in *Notes*, 2012, vol. 69, n. 2, pp. 197-216.

Ferruccio Busoni

(1866-1924)

Autodidatta. Inizi incerti. Insegnante a Trieste, Helsinki, Mosca. Boston. Rivelazione del moderno pianoforte. Adattamento di Bach. Fucina di talenti poliedrici.

Come il suo allievo Eugen d'Albert (e altri prima ancora: lo stesso Liszt, con Chopin, Beethoven, Mozart...) anche Ferruccio Busoni crede più nel proprio ruolo di autore che in quello di esecutore-interprete. Nei suoi ultimi anni si dedica quasi esclusivamente alla composizione, sulla linea d'ombra che divide romanticismo e modernismo, sul filo di precario equilibrio che lui stesso definisce «nuova classicità». Ai suoi tempi, come autore, ottiene solo successi di stima, che in parte mantiene tuttora. Eppure è uno dei massimi protagonisti del concertismo mondiale a cavallo dei due secoli. Sempre rimpiangeremo la mancanza di documentazione sonora del concerto a New York, con lui che suona l'*Imperatore* di Beethoven assieme all'orchestra diretta da Gustav Mahler, un altro che amava scrivere le partiture, non solo interpretarle.

Quella di virtuoso del pianoforte è soltanto una delle tante vite di Busoni. Forse predilige quella del didatta, vissuta fin dalla gioventù e integrata con quella di teorico nella maturità. Insegna a Trieste e Helsinki, in Russia e Stati Uniti prima di stabilirsi nel 1894 a Berlino e farne la base per le sue molteplici attività. Viaggia molto negli anni che precedono la Grande guerra, richiesto in tutto il mondo per le sue straordinarie qualità di pianista. Riesce a cogliere e valorizzare prima di ogni altro le risorse timbriche di un pianoforte giunto all'apice del suo sviluppo tecnologico.

In mancanza di documentazione sonora, possiamo considerare

quella scritta, scorrendo le sue considerazioni teoriche ma soprattutto gli spartiti stampati con i relativi commenti delle sue numerose trascrizioni di musiche di Bach. Nella famosa versione della *Ciaccona* è miracoloso il modo con cui Busoni utilizza le risorse timbriche del pianoforte moderno per espandere, integrare, rinnovare il suono del violino solo, peraltro senza mai alterare la struttura bachiana originale. Non è una parafrasi, alla maniera di Liszt e Thalberg. Le tante note in più, i disegni ornamentali, perfino le nuove frizioni armoniche non paiono aggiunte di Busoni ma creativa elaborazione degli spazi virtuali lasciati aperti da Bach. I grandi volumi possibili con la cordiera in acciaio armonico e il telaio in ghisa dello strumento, nonché la forza delle braccia e delle spalle (e non solo delle dita), permettono di trasferire su una sola tastiera la varietà dei piani sonori di un grande organo a tre tastiere e pedaliera in uso ai tempi di Bach. Per suonare queste trascrizioni serve un bagaglio tecnico incompatibile con la rigidità delle braccia e del tronco prevista dalle scuole pianistiche del tempo, quelle del guidamani di Kalkbrenner. Quel bagaglio è invece figlio diretto della rivoluzione lisztiana, ma non solo.

Busoni, infatti, ha una formazione curiosa, per non dire irregolare, estranea alle grandi scuole del tempo. Lo imposta la madre, buona pianista. Il padre, clarinetista vagante, lo costringe a studiare con metodo e cerca di farne un fanciullo prodigio, con risultati modesti. Liszt e Rubinštejn, che lo ascoltano attorno ai dieci anni, non si entusiasmano. A Vienna non brilla al Conservatorio.

Progredisce lentamente tenendo numerosi concerti in centri minori e minimi di Baviera, Tirolo, Trentino, Veneto, Lombardia, Emilia. Ha un repertorio imperniato su brani classici di Bach, Clementi, Mozart, Schumann, con timide estensioni a Beethoven e Schubert, e qualche inserimento di musiche proprie. A diciassette anni tenta di affermarsi come autore di musica per orchestra e teatro, ma non gli riesce né a Bologna né a Vienna. Si concentra allora sul pianoforte.

Estende il suo repertorio a Brahms e Liszt. Nel 1888 ottiene scritture a Lipsia, Halle, Dresda. In attesa di consolidare il nuovo ruolo, accetta di insegnare nei conservatori di Helsingfors (oggi Helsinki, 1888-90) e Mosca, infine in quelli di Boston e New York (1891-94). Nel

1893 il costruttore Steinway gli offre una tournée negli Stati Uniti finalmente redditizia, ma è rimandata e infine bloccata a causa del ciclone Paderewski. Torna in Europa e inizia a mettere a frutto le intuizioni sviluppate nel quinquennio d'insegnamento e nell'ormai lunga attività concertistica.* Inizia il temerario progetto di reinterpretazione dei testi classici adattandoli alle risorse del pianoforte moderno.

La scrittura di Bach diventa l'ideale punto di partenza. Busoni sa che Bach aveva composto avendo sottomano le tastiere di allora, di clavicembalo, organo, clavicordo. Ma non è a conoscenza del legame di Bach con i PianoFort di Silbermann, chiarito solo di recente. È comunque consapevole del fatto che quelle note scritte su carta trascendono la natura degli strumenti del tempo e che è opportuno, anzi necessario valorizzarle con le nuove risorse dinamiche, timbriche, espressive del pianoforte moderno. L'edizione completa delle opere di Bach è il progetto della vita di Busoni, iniziato nel 1888 e durato fino al 1923. La versione finale consta di ben venticinque volumi, curati assieme agli allievi Egon Petri e Bruno Mugellini, pubblicati dall'editore Breitkopf & Härtel di Lipsia, tuttora utilissimi.

Nel caso degli strumenti a corde pizzicate (clavicembalo, clavicordo) non è necessario aggiungere granché al testo scritto da Bach, fatto di sole note e di semplice metrica, con poche specifiche dinamiche e nessuna indicazione espressiva. Con la flessibilità consentita dalle corde percosse del pianoforte, diventa indispensabile aggiungere elementi utili per far emergere linee melodiche, spunti polifonici, valori timbrici, piani dinamici che negli strumenti antichi rimangono virtuali. Quello di Busoni è un modo di andare oltre il testo scritto; non tanto di trovare (missione impossibile) le autentiche intenzioni di Bach, quanto di rileggerlo in funzione delle ben più ampie risorse tecnologiche ora disponibili.

Busoni, dunque, non cambia nessuno dei segni posti sui pentagrammi originali di Bach. Ma aggiunge le indicazioni per l'esecuzione che lui ritiene utili a rendere al meglio i valori artistici di una scrittura che trascende il suono fisico disponibile al tempo di Bach.

* Harriette Brower, *Piano Mastery: Talks with Master Pianists and Teachers*, Frederick A. Stokes Company Publishers, New York 1915.

Troviamo minuziose indicazioni di diteggiatura, fraseggio, pedale, espressione (*piano, forte, sforzato, crescendo, diminuendo*) assenti nell'originale. Inoltre, la costruzione dei singoli pezzi è analizzata in dettaglio e sono proposti esercizi utili per affrontare specifiche difficoltà.

Diverso è il caso delle composizioni per organo, strumento che ai tempi di Bach aveva tre tastiere per le dieci dita e ampia pedaliera per i due piedi per gestire dozzine e dozzine di canne dalle più varie dimensioni e sonorità, distribuite su dozzine di registri diversi. Qui Busoni, quando trascrive da organo a pianoforte, interviene anche sul testo, aggiungendo e spostando note, inventando ogni artificio utile per spremere dall'unica tastiera del pianoforte la maestà e la continuità fonica dello strumento originale. Non gli bastano le 88 note del pianoforte corrente. Chiede e ottiene dal costruttore Bösendorfer l'aggiunta di nove note nel registro basso per replicare i maestosi pedali organistici. Nasce così, nel 1909, il Bösendorfer Model 290 Imperial, amato da pianisti classici, jazz, pop-rock per il suono forte e avvolgente.

Se il passaggio dall'organo al pianoforte non può che essere riduttivo (o meglio, allusivo), vale l'opposto quando l'originale è scritto per violino solo, con le sue quattro corde sfiorate da un archetto e le quattro dita di una mano che scorrono su una tastiera senza tasti. La sfida originale nella *Ciaccona* per violino senza accompagnamento di Bach è sfruttare le restrizioni fisiche dello strumento per creare un universo armonico virtuale, aperto alla libera immaginazione dell'ascoltatore. Invece la sfida di Busoni trascrittore è riempire di note quel vuoto senza perdere la sua natura illusoria. Il risultato è sbalorditivo. Restano immutati impianto, melodia, scansione. S'inseriscono echi, lampi, brividi, scie, fremiti, sussulti. Nuove voci strumentali cantano, distinte nel registro grave e in quello acuto, unite nel centrale. L'intera tastiera risuona, all'insegna della leggerezza assoluta e della magia dei timbri. Non sono aggiunte ornamentali, sono elementi strutturali di un lavoro nuovo.

Scritta a Boston nel 1894, la *Ciaccona* di Bach-Busoni diviene subito, e resta tuttora, un popolarissimo cavallo di battaglia dei massimi concertisti. Però d'Albert, cui è dedicata, non la esegue mai. E

molti non seguono il quasi ovvio approccio monumentale di Busoni. Valorizzano trasparenze e lirismi, bagliori e sfumature, che la scrittura e le risorse del gran pianoforte moderno suggeriscono a interpretazioni che sono ri-trascrizioni, re-invenzioni.

Questa *Ciaccona* segna anche un decisivo salto di qualità dello stesso Busoni. Il quale ammette di aver profondamente rivisto la sua tecnica esecutiva proprio negli anni americani. Riscopre Liszt e studia a fondo il suo modo di affrontare la tastiera. Ne comprende le invenzioni, lima gli eccessi, altera talvolta la scrittura, mantiene l'istrionismo. Sperimenta originali posizioni delle mani. Trova di conseguenza un modo tutto personale di suonare il suo intero repertorio. Come sempre, è libero da ogni lacciolo di scuola accademica ma ora è più intenso, sicuro, brillante, sempre monumentale. Fra i tanti impegni di concertista e didatta trova il tempo di scrivere anche molta musica propria, cercando un ideale neoclassicismo che guarda al futuro senza rinnegare il passato.*

Così, nel primo ventennio del Novecento, Busoni diviene un mito, non una moda. Come tutti i migliori colleghi concertisti, propone programmi di enorme durata, meglio se dedicati a un singolo autore. Famosi sono i suoi cicli di sei, otto concerti dedicati ai grandi della storia o al solo Liszt. Storico il ciclo berlinese in cui fa riscoprire otto concerti di Mozart. Il suo repertorio s'impenna anche su Beethoven e Schumann, si ferma a Brahms. Busoni non ama Ravel e Debussy. Non suona in pubblico musica di Schönberg, pur essendone amico. Inserisce volentieri qualche composizione propria, di ridotte dimensioni. Si comprende la difficoltà nell'affermare il suo unico concerto con orchestra: scrittura impervia, cinque movimenti, coro maschile finale, almeno settanta minuti di durata.

Non ha fiducia nella registrazione. Nel 1922 accetta di incidere alcune facciate di dischi acustici, che non dicono molto. Poco più numerosi sono i rulli di pianola, un sistema abbastanza diffuso nei primi decenni del Novecento. Promosso dall'azienda tedesca modo-Mignon e da tante altre, Steinway compresa, è un normale

* Jürgen Kindermann, *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke von Ferruccio Busoni*, vol. 19, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1980.

pianoforte con martelletti mossi da un sistema meccanico guidato dai fori presenti su un lungo rullo di carta che si srotola a velocità costante. I fori sono scolpiti dai tasti suonati dal pianista vero su un pianoforte «madre». La riproduzione è gradevole, perché non ci sono fruscii. Il risultato è anodino, perché il colore timbrico proprio non c'è, la tecnica di ripresa e riproduzione è aleatoria. Di sicuro, in questo caso, colpiscono le fluttuazioni ritmiche e le frequenti deviazioni rispetto al testo stampato. La monumentalità del vero suono di Busoni ci arriva solo dai resoconti di chi ha avuto la fortuna di ascoltarlo dal vivo.

Busoni è anche un teorico importante. La sua raccolta di scritti, *Lo sguardo lieto*,* illustra come meglio non si potrebbe la filosofia del neoclassicismo, in musica come in tutte le arti. Busoni è davvero insuperabile come didatta, nel senso più alto del termine. Nessuno prima di lui, nemmeno Liszt, forma e avvia tanti allievi verso un luminoso futuro nel mondo musicale. Come Liszt, non ha la pretesa di imporre il proprio stile, la propria sensibilità. Pretende certamente tecnica e rigore, però in tutti cerca di valorizzare il talento individuale. Sono giovani che arrivano da ogni dove nella Berlino dove risiede dal 1894 e che ripartiranno per un altro altrove, spesso con tappa provvisoria o finale in quell'America che Busoni ha così ben conosciuto anni prima.**

Partono che sono musicisti completi, capaci di emergere nei più diversi segmenti. Inquieti e giramondo, polivalenti e consapevoli del proprio tempo, il loro bagaglio è pieno di nuove idee e tanta curiosità, voglia di sfide e di sperimentazioni. Non tutto sarà stato merito di Busoni, ma i casi che seguono sono esemplari. Non è un elenco esauritivo, è soltanto uno stimolo per approfondire su altre fonti il valore del maestro e la qualità degli allievi.

Egon Petri, olandese, assistente più che allievo, è un eccellente solista (Bach, Beethoven, Liszt, Brahms) e ha tra i suoi allievi l'ame-

* Ferruccio Busoni, *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, il Saggiatore, Milano 1977.

** Wolfgang Rother e Dietmar Schenk, *Pianisten in Berlin: Klavierspiel und Klavierausbildung seit dem 19. Jahrhundert*, Hochschule der Künste Berlin, Berlin 1999.

ricano Earl Wind e dell'inglese John Ogdon. Spiccano fra i futuri concertisti il russo Alexander Brailowski, il polacco Ignaz Friedman, l'inglese Herbert Fryer, il finlandese Selim Palmgren: tutti con repertorio vasto di musiche del passato come del presente. Il cosmopolita russo Leo Sirota porta il pianismo occidentale in Giappone. L'ungherese Leo Kestenberg contribuisce all'organizzazione della musica nel moderno stato d'Israele. Il canadese Stanley Gardner al ritorno in patria diventa il profeta locale di Debussy e Ravel. L'anglo-canadese Lloyd Powell si dedica all'opera pianistica di Charles Ives, oltre che all'integrale delle sonate di Beethoven. L'austriaco Eduard Steuermann diviene campione della musica di Schönberg e della sua scuola; diviene maestro di Alfred Brendel, Moura Lympany, Russell Sherman, e perfino del filosofo della musica Theodor Wiesengrund Adorno.

Altro allievo di Busoni, lo svizzero Rudolph Ganz è uno dei primi propagatori nei maggiori centri degli Stati Uniti di Ravel (che gli dedica *Scarbo*, terzo episodio del trittico *Gaspard de la nuit*) e, diventato direttore d'orchestra, sostiene i contemporanei europei eseguendo le loro musiche: prima quelle di Vincent d'Indy e Arthur Honegger, poi anche quelle di Anton Webern e Pierre Boulez, oltre a quelle dello statunitense John Cage. È patrocinatore dei rulli di pianola. Fra l'altro incide su una Welte-Mignon il Primo Concerto di Čajkovskij in modo tutto suo. Sul palco della Carnegie Hall di New York, colloca lo strumento automatico con una sua precedente registrazione su rullo della parte pianistica e accompagna l'esecuzione meccanica dirigendo lui stesso l'orchestra dal vivo.

L'elenco continua con il tedesco Kurt Weill che, nella Berlino della Repubblica di Weimar, compone le musiche per *L'opera da tre soldi* di Brecht e, fuggito negli Stati Uniti nel 1933, scrive partiture per musical e canzoni passate alla storia («September song», una fra le tante). Frederick Loewe sfonda a Broadway con i musical *Brigadoon*, *My Fair Lady*, *Gigi*, *Camelot*. A Hollywood s'impone Louis Gruenberg, russo e gran sostenitore di Schönberg, ma anche autore di buona parte della colonna sonora di *Ombre rosse* di John Ford e poi di tante altre.

Col cinema fa ancor più fortuna un altro russo espatriato, Dimi-

tri Tiomkin, che arriva a Hollywood dopo aver eseguito la prima parigina del Concerto in Fa di Gershwin e s'impone musicando film western (*Mezzogiorno di fuoco*, *Duello al sole*, *Il gigante...*) e non solo: anche *Orizzonte perduto* e serial per la televisione (fra tutti celeberrimo il tema *Rawhide*).

L'americana Natalie Curtis, oltre a sapersi destreggiare sulla tastiera, diviene una delle massime studiose della musica dei nativi americani. Percy Grainger si occupa di raccogliere e di armonizzare melodie dei maori della sua nativa Australia e dei pastori scozzesi durante la residenza britannica, prima di sperimentare musica concreta e aleatoria nei finali anni americani. Otto Luening, americano con ascendenti tedeschi, è pioniere della musica elettronica e cofondatore del Columbia-Princeton Electronic Music Center. Sensibile a rumori e timbri organizzati è anche, presso Busoni, il francese (non pianista) Edgard Varèse. Pure non pianista per professione ma sommo direttore d'orchestra è il greco Dimitri Mitropoulos.

Nell'elenco, gli italiani sono soltanto due didatti e revisori della musica del passato, Gino Tagliapietra e Guido Agosti.

Lecture

Harriette Brower, *Piano Mastery: Talks with Master Pianists and Teachers*, Frederick A. Stokes Company Publishers, New York 1915.

Gunnar Johansen, «Busoni the pianist – in Perspective», in *The Piano Quarterly*, 1979, vol. 28, pp. 46-47.

Antony Beaumont, *Busoni the Composer*, Faber & Faber, London 1985.

Larry Sitsky, *Busoni at the Piano*, Greenwood Press, New York 1986.

Antony Beaumont (ed.), *Busoni: Selected Letters*, Columbia University Press, New York 1987.

Piero Rattalino, *Ferruccio Busoni. Il mercuriale*, Zecchini, Varese 2007.

Scott Joplin

(1868-1917)

Musica dei nativi americani. Dvořák e Busoni. Natalie Curtis. Musica afro-americana. Joplin. Ragtime, blues, jazz, song. Esportazione inversa. Satie, Debussy, Ravel.

Per l'intero Ottocento, i produttori europei e relativi promotori investono assai per esportare i loro pianoforti nel Nuovo Mondo. Fanno affidamento sulla loro naturale clientela potenziale, ovvero sui migranti che si sono trasferiti oltre Atlantico da un'Europa teatro di guerre, persecuzioni religiose e carestie. E continuano a partire, per vivere meglio e magari fare fortuna. Fra 1850 e 1900, la popolazione triplica, passa da 23 a 76 milioni. I costruttori francesi (Érard) e tedeschi americanizzati (Steinweg-Steinway), nonché i solidi locali (Chickering, Knabe), puntano da subito sulle potenzialità di mercato offerte dai coloni bianchi stanziati nelle città portuali dell'Est o quelle fluviali del Mississippi o (più tardi) nei centri urbani raggiungibili per ferrovia fino al Pacifico. I concertisti coinvolti nell'attività promozionale (tutti stranieri: Herz, Thalberg, Rubinštejn, Bülow) hanno il mandato di promuovere non solo i loro strumenti ma anche la musica che meglio si adatta, cioè quella europea. Poco si curano della musica locale, se non come pretesto per delle variazioni su melodie popolari di origine irlandese, inglese, tedesca, pure d'opera italiana, anch'essa giunta nel Nuovo Mondo con l'immigrazione europea.*

* Wilfrid Mellers, *Music in a Newfound Land* [1965], Oxford University Press, New York 1987; Richard Crawford, *America's Musical Life: A History*, W.W. Norton, New York 2001; David Nicholls (ed.), *The Cambridge History of American Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

Non mancano le eccezioni. Dvořák evoca le suggestioni una melodia dei nativi americani nella sua *Sinfonia dal Nuovo Mondo* (1893). Busoni s'ispira alla musica degli indiani d'America componendo *Indianische Tagebuch* (1915) per solo pianoforte, *Indianische Fantasie* (1915-22) per pianoforte e orchestra, e il *Gesang vom Reigen der Geister* (Canto della danza degli spiriti, 1915) per piccola orchestra. Siamo comunque a Novecento avanzato, cinque anni dopo l'ultima tournée americana di Busoni e nel tempo in cui l'allieva e futura etnologa americana Natalie Curtis gli fa conoscere i frutti delle sue prime ricerche sul campo con *The Indians' Book* (1906) che contiene duecento melodie raccolte in diciotto tribù di nativi. L'estensione delle ricerche al canto degli schiavi produce i quattro volumi di *Negro Folk-Songs* (1918-19).^{*} Ma siamo anche nel tempo in cui, per la prima volta, l'America diventa esportatrice netta di musica verso l'Europa. Il merito (principale, se non proprio unico) è di un figlio di schiavi neri appena liberati dalla Guerra di Secessione.

Scott Joplin nasce in una località non meglio identificata del Texas, da una famiglia di braccianti reclutati nella costruzione di ferrovie. Povero in canna, ha gran talento musicale e voglia di fare. Non frequenta scuole, anche perché nel Sud sono precluse ai figli di schiavi come lui, anche se liberati. Gli fa da maestro occasionale un tedesco di nome Julius Weiss, immigrato di recente e che, pur spiantato di suo, gli dà lezioni gratuite, facendogli conoscere anche la musica classica e il teatro d'opera europeo.^{**} Di sicuro l'adolescente Joplin fonda un quartetto vocale, insegna chitarra e mandolino. Abbandona la posa di traversine e binari per fare il musicista ambulante. È un percorso obbligato, allora, per i figli e nipoti di schiavi nel profondo Sud, privi di mezzi ma capaci di suonare, cantare, ballare. Joplin non possiede un pianoforte, non avendo casa. Come altri, si esibisce sugli sgangherati pianoforti verticali honky-tonk che intrattengono gli avventori dei saloon e dei bordelli di New Orleans

^{*} Natalie Curtis (ed.), *The Indian's Book* [1907], Dover Publications, Mineola (NY) 1968; *Negro Folk-Songs* [1918-19], Dover Publications, Mineola (NY) 2001.

^{**} Theodore Albrecht, «Julius Weiss: Scott Joplin's First Piano Teacher», in *College Music Symposium*, 1979, vol. 19, n. 2, pp. 89-105.

e della frontiera del West. Come che sia, Joplin diviene la maggiore attrazione musicale dell'Esposizione universale di Chicago del 1893, visitata da (si dice) almeno 27 milioni di persone e luogo ideale per diffondere innovazioni musicali.

A Chicago si impone con un genere nuovo, che immediatamente conquista gli Stati Uniti prima, l'Europa poco dopo. Il ragtime ha una formula fissa. La mano sinistra si muove come imperturbabile metronomo, secco e puntuale. La mano destra invece va contro tempo, in sincope, in ovvio dislocamento ritmico. Sulla sovrapposizione di un basso certo e di un acuto variabile, il canto non può che essere precario. Dunque, la melodia non ha spazio, si deve adeguare, essere breve, ridursi a inciso. A sua volta l'armonia non può formarsi come sovrapposizione di note codificata dalle teorie occidentali. Serve invece l'accostamento di blocchi sonori, meglio se dissonanti, così da togliere al pianoforte quell'intonazione temperata sui dodici suoni che tanto lo allontana dai modi con cui si cantava raccogliendo cotone.

Infatti, la scala blues, con le sue *blue notes** non rientra nelle tonalità della tradizione occidentale, come non vi rientrano le scale modali delle piane danubiane studiate dall'ungherese Bartók, o quelle ancora diverse degli aborigeni maori rivisitate dall'australiano Grainger. Conciliare il canto nero delle piantagioni con l'intonazione fissa del pianoforte bianco (e nero, prima nei tasti, poi nella metafora) è sfida ben conosciuta, ma qui è riproposta in tempi e luoghi assai diversi. A loro modo, le dissonanze nel ragtime di Joplin offrono una originale soluzione pianistica a un problema che, su banjo e chitarra, si risolve con un minimo spostamento di dita sulle corde.

L'origine del ragtime non è comunque uninominale.** Nasce dal passo cadenzato del corteo sul quale, a New Orleans, i musicanti scandivano il suono di ottoni, legni e percussioni delle bande che accompagnavano i defunti nell'ultimo viaggio. Le stesse bande che,

* Gerard Kubik, «Bourdon, Blue Notes, and Pentatonicism in the Blues: An Africanist perspective», in David Evans (ed.), *Ramblin' on My Mind: New Perspectives on the Blues*, University of Illinois Press, Urbana-Campaign (IL) 2008.

** John Edward Hasse (ed.), *Ragtime: Its History, Composers, and Music*, Schirmer Books, New York 1985.

tornando dai cimiteri, suonavano musiche rilassate e consolatorie, improvvisate e pronte per trasformarsi subito in puro intrattenimento per eventi mondani e pranzi di matrimonio.

È appunto musica stracciata (*ragged*) ma scandita dal tempo e dal passo cadenzato (*time*). Musica che si diffonde nel profondo Sud degli Stati confederati vinti dall'Unione nordista, al di sotto del confine definito dalla linea Mason-Dixon, che è la vasta regione attorno a New Orleans dove circolano i *dixies*, banconote stampate in lingua francese e che valgono dieci unità di conto. È la musica di Dixieland. La sua evoluzione prossima è il jazz, quella immediata è il ragtime, che velocemente si diffonde nel ricco Nord.*

Il trasferimento di quella musica al pianoforte è naturale e non solo graduale, con i mezzi che sappiamo. Altri prima di Joplin creano quel genere. Si fa il nome di William Henry Krell, autore del *Mississippi Rag* stampato nel 1897 a New York. Preceduto forse da un altro artista nero, Ernest Hogan, autore dell'antesignano campione di vendita *All Coons Look Alike to Me* (1895). A sua volta il rag si fa derivare dal cakewalk, ovvero «passo della torta»: gara di conviviali in coppia, dove vince una torta chi fa i passi più divertenti, sgangherati, fuori tempo, dunque sincopati.

È però l'incredibile successo di *Maple Leaf Rag* (1899) a incoronare Scott Joplin come re del ragtime. In realtà la conclamata cifra assoluta di vendite (più di un milione di copie) pare esagerata, comunque lontana dalla accertata prima tiratura (400 copie) e dalle tirature subito successive (75mila). Di sicuro *Maple Leaf Rag* definisce i parametri formali del ragtime, che Joplin mantiene nella quarantina di pezzi che scrive in seguito, alcuni diventati celeberrimi come *The Entertainer* (1902, indimenticabile colonna sonora del film *La stangata* del 1973), *The Easy Winners* (1901), *Weeping Willow* (1903), *Searchlight* (1907), *Magnetic* (1914), *Wall Street* (1909). Sarà il genere intero a dare il titolo *Ragtime* a un capolavoro letterario di E.L. Doctorow (1975) e cinematografico di Miloš Forman (1981).

* Jeffrey MaGee, «Ragtime and Early Jazz», in David Nicholls (ed.), *The Cambridge History of American Music*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, pp. 388-417.

Talvolta Joplin attribuisce altre denominazioni e sceglie altre scansioni ritmiche (sempre costanti, però). Troviamo *Swipesy cakewalk* (1900), *Bethena: A Concert Waltz* (1905), *Solace* (habanera 1909). Assieme alla componente americana (il ballo da salotto o saloon, il passo di marcia di John Philip Sousa), in tutti questi pezzi è evidente la connessione con l'architettura tripartita delle danze classiche europee: minuetto, valzer, soprattutto polka. A suo modo il ragtime deriva proprio dalla polka e assorbe l'habanera cubana. Chiaramente Joplin ricorda bene le lezioni giovanili del tedesco Weiss, al quale resta legato per tutta la vita. Tanto che, quando la fortuna inizia a premiarlo, passa all'anziano e povero maestro il denaro che gli serve per campare decentemente per il resto della vita.

Il resto della vita non è invece facile per Joplin. Dopo l'iniziale vita errabonda, dal 1894 ha come base la cittadina di Sedalia nel Missouri, poi la città di St. Louis per stabilirsi nell'ormai metropoli di New York nel 1907. Soffre di una devastante sifilide e di una vita matrimoniale sfortunata. Non gli vanno meglio le vicende artistiche. I proventi dal genere ragtime sono buoni ma Joplin dissangua le sue finanze inseguendo il sogno di diventare operista (come gli aveva suggerito Weiss). Per rappresentare la sua prima opera *A Guest of Honor* (1903), mette insieme una compagnia di giro con trenta persone, ma il contabile fugge con la cassa e la partitura è distrutta (pare dai creditori inferociti, e comunque è perduta. Non va meglio a *Treemonisha* (1911), opera in tre atti impostata alla maniera europea sulla storia di una protagonista (nera) che vince il razzismo. I tentativi di rappresentarla falliscono. Incompleta e dimenticata, *Treemonisha* è ripresa con successo solo nel 1972, improvvisamente ritrovata e non più smarrita, assieme alla fortuna mondiale delle sincopi di Joplin.

Scomparso nel 1917, Joplin non vive abbastanza per vedere il declino del ragtime, superato dall'avvento delle nuove e multivariate forme di commistione/integrazione fra la musica dei neri e quella dei bianchi che va sotto il nome di jazz.* Fra l'altro, pare che Joplin non fosse un gran virtuoso della tastiera, sicuramente non è parago-

* Martin Williams, *The Art of Jazz: Ragtime to Bebop*, Oxford University Press, New York 1959.

nabile a Jelly Roll Morton, l'esponente della nuova onda che s'impadronisce delle risorse del pianoforte introducendo nuove scale, altri accordi, diversa manualità. Al ruvido sincopato del ragtime subentrano le fluide movenze dello swing. Il pianoforte diventa quasi immancabile nei complessi jazz piccoli e grandi, fondendosi bene con le note gravi del contrabbasso, con i ritmi della batteria e con i colori di clarinetti e sassofoni, assieme agli squilli degli ottoni. Esalta la fantasia degli improvvisatori, sia singoli che in gruppo. È ideale per un tipo d'intrattenimento che dalle case private si sta trasferendo in locali pubblici, ovviamente ben diversi da sale da concerto o chiese. È già assai diffusa la riproduzione meccanica su disco, sta per arrivare la radio.

Merito innegabile di Joplin è aver espanso un mercato già in ebollizione, per la gioia e le illusioni dei nuovi costruttori. Posizionandosi bene nei segmenti alternativi al classico europeo, ma in quelli nuovi (e americani) del song, del blues, del jazz, cresce il peso del costruttore Dwight Hamilton Baldwin. Aveva iniziato nel 1868 come agente e nel 1893 inizia a fabbricare pianoforti in proprio. Con aggressiva politica commerciale, con alta qualità per gli strumenti professionali grandi e con bassi prezzi per quelli amatoriali domestici, in pochi decenni consegue la quota maggiore in un mercato nel frattempo più che triplicato. Mercato che nel 1909 tocca il suo picco assoluto con 364 565 strumenti venduti in un solo anno in tutto il territorio nazionale.* È appena il caso di segnalare che il successivo declino è ancora più rapido. Le vendite annue crollano a 27 274 unità nel 1932, in piena Grande depressione.

Il ragtime ha un effetto duraturo in Europa. Il centro di diffusione è ancora Parigi, nei decenni attorno alla Grande guerra. Il primo ad accorgersi della novità è Erik Satie. Con il cakewalk per pianoforte *Petit prélude de «La Mort de Monsieur Mouche»* (1900) rielabora con formule di ragtime in *Le Piccadilly* (1904), che ironizza sulle ereditiere americane arrivate in Europa a caccia di quarti di nobiltà grazie a matrimoni con aristocratici impoveriti. Il curioso Debussy

* Bluebook of Pianos, *U.S. Piano Sales History: From 1900 to 1959*, Piano Shipments Reported by the National Piano Manufacturers Association, 2012.

inserisce un cakewalk come finale della suite *Children's Corner* (iniziata con scherzoso omaggio a Clementi, 1906-08). E subito dopo compone *Le Petit nègre*, un paio di minuti in perfetto stile ragtime.

L'intervento americano nella Grande guerra porta anche ampie tournée europee di bande militari americane. La pace ritrovata favorisce la nostalgia per le cose semplici. Il passo dinoccolato eppure cadenzato del ragtime incanta un Igor' Stravinskij in cerca di nuove idee dopo i balletti rutilanti anteguerra e le ristrette risorse disponibili nell'esilio svizzero. L'amico direttore Ernest Ansermet gli passa alcuni brani di Joplin e il ragtime compare almeno tre volte nel catalogo delle sue opere: come terza danza nell'*Histoire du soldat* (1918), come lavoro autonomo per undici strumenti (1919) e ancora in un assolo di pianoforte scritto su misura per Arthur Rubinstein.

A sua volta Ravel, mentre chiama «blues» il movimento centrale della Sonata per violino e pianoforte (1923-27), si sbizzarrisce inserendo nel mondo fiabesco di *L'Enfant et les sortilèges* (1919-26) ogni sorta di riferimenti al ragtime e al derivato foxtrot, più gli antecedenti polka e valzer accompagnati da un florilegio di timbri portati da strumenti poco comuni e da percussioni esotiche. Il contatto diretto di Ravel con il jazz, durante il viaggio in Canada e negli Stati Uniti (1928), l'ascolto nei santuari musicali di Harlem, le improvvisazioni e la musica di George Gershwin producono il *Boléro* (1929) e il pianismo per lui davvero nuovo del Concerto in Sol (1929-31) e del Concerto per la mano sinistra (1929-30).

In quei gloriosi e un po' schizzati anni venti europei, troviamo ancora tanto ragtime-jazz nella Francia di Darius Milhaud e Francis Poulenc, nell'Unione Sovietica di Šostakovič, nella Repubblica di Weimar di Kurt Weill. Dunque è (anche) grazie a Scott Joplin che il travaso di lingua musicale passa l'Atlantico da ovest a est. La sintesi resta lontana, forse impossibile. Per cogliere con quante differenti prospettive è possibile leggere le stesse note basta confrontare, proprio nel Concerto in Sol di Ravel, la cristallina interpretazione classica (europea) di Arturo Benedetti Michelangeli con quella «jazzistica» (americana) di Leonard Bernstein nel doppio ruolo di pianista e direttore.

Lecture

Rudi Blesh e Harriet Jnis, *They All Played Ragtime*, Oak Publications, New York 1971.

Scott Joplin, *Complete Piano Works*, ed. by Vera Brodsky Lawrence, New York Public Library, New York 1981.

Edward A. Berlin, *King of Ragtime: Scott Joplin and His Era*, Oxford University Press, Oxford 1994.

Susan Curtis, *Dancing to a Black Man's Tune: A Life of Scott Joplin*, University of Missouri Press, 2004.

Gildo De Stefano, *Ragtime, jazz & dintorni*, Sugarco, Milano 2007.

Sergej Rachmaninov

(1874-1943)

Voglia di comporre. Skrjabin. Secondo concerto. Trionfi internazionali come autore-interprete. Fuga dalla Russia. Anni americani. Terzo concerto. Cinema. Ultimo pianista-compositore.

Unico fra i pianisti-concertisti nati dopo Liszt, Sergej Rachmaninov ha composto musiche rimaste stabilmente in repertorio fino ai nostri giorni. Le opere teatrali, sinfoniche, vocali e da camera di d'Albert e Busoni, il concerto di Paderewski, i pezzi pianistici di tutti loro si ascoltano ormai di rado, come curiosità; mentre Secondo e Terzo Concerto di Rachmaninov, assieme a suoi numerosi Preludi, *Études-tableaux*, Variazioni, *Morceaux* per pianoforte solo restano un banco di prova obbligatorio per ogni virtuoso e tuttora deliziano pubblici di ogni sorta. Inoltre, ben più dei coetanei, Rachmaninov ha lasciato una rispettabile quantità di registrazioni di musiche proprie e altrui. Sono di buona qualità e ben distribuite nel tempo, testimonianze fedeli delle sue qualità tecniche e interpretative. A tanto risultato Rachmaninov perviene con un percorso lungo e frastagliato. Vale la pena di ricordarne le tappe.

Fin dall'infanzia, Rachmaninov vuole sfruttare il suo innato talento musicale come autore, non come concertista di giro. Scrive i suoi primi lavori durante la precoce educazione in famiglia e frequentando poi i conservatori di San Pietroburgo e Mosca, con maestri eccellenti come Sergej Taneev e Anton Arenskij. Acquisisce un'assoluta padronanza della tastiera sotto la guida austera di Nikolaj Zverev, a sua volta formato da un allievo di John Field e reclutato nel 1870 da Nikolaj Rubinštejn come insegnante nel suo Conservatorio di Mosca. Nei tre anni passati nel convitto di Zverev, Rachmaninov ha co-

me collega Aleksandr Skrjabin, destinato a diventare un altro punto di riferimento della scuola pianistica russa del Novecento.*

Il contributo definitivo alla maturazione del suo pianismo viene da Alexander Siloti, suo cugino per parte di madre e già eccellente discepolo di Liszt a Weimar, presto diventato animatore e protagonista della vita musicale russa nel ventennio che precede la Rivoluzione del 1917 e della scena newyorchese dal 1921 in poi.

Disubbidendo al maestro Zverev che lo voleva pianista puro, Rachmaninov si dedica subito e totalmente alla composizione. Nel 1891 scrive il suo primo concerto per pianoforte (dedicato a Siloti) e varia musica per orchestra. L'anno successivo si diploma al Conservatorio di Mosca e vede rappresentata al Bol'soj la sua prima opera, *Aleko*, apprezzata anche da Čajkovskij. Al pianoforte dedica ampio spazio. Del 1892 sono i cinque *Morceaux de fantaisie* il secondo dei quali, *Prelude*, in Do diesis minore, diviene subito il marchio del pianismo di Rachmaninov: grandi accordi zeppi di note e distribuiti sull'intera tastiera, da centrare a piene mani e con ampi movimenti delle braccia, dosando piani sonori che spaziano dal più delicato pianissimo (*ppp*) al più sforzato fortissimo (*ffff*). Risuonano rintocchi profondi di campane e campanoni, tintinnii di campanelli, come nelle solenni cerimonie della chiesa ortodossa, come nelle partiture di Musorgskij, che Rachmaninov conosce bene, come in tante altre sue composizioni future per pianoforte e per orchestra oltre che per voci e cori.

Si nota anche un forte contrasto con la scrittura del compagno di studi Skrjabin. Comune è l'originalità, spesso avventurosa, di armonie ricche di dissonanze miste a modalità medioevali. Oltre a quel vago senso di decadenza che spira nella cultura e nella musica russa sul finire dell'Ottocento.** I generi sono gli stessi, miniature con la forma e la sostanza della tradizione romantico-salottiera, con le ombre di Chopin e Rubinštejn onnipresenti. Simili sono le insidie

* Lincoln Ballard, Matthew Bengtson e John Bell Young, *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*, Rowman & Littlefield, Lanham 2017.

** Stephen Downes, *Music and Decadence in European Modernism: The Case of Central and Eastern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.

esecutive, comune la voglia di acrobazia. Opposta è invece la dinamica. Alla verticalità di Rachmaninov, Skrjabin risponde con l'orizzontalità: ricami finissimi, velocità vertiginose, puro illusionismo. Le dita devono volare sulla tastiera, il suono rimanere fluido, evanescente. È vitalità frenetica e mercuriale quella di Skrjabin, ascetica e meditativa quella di Rachmaninov. I vapori mefistofelici dell'uno sono condensati dall'altro in umori scuri che circolano nel profondo, con radici nel canto popolare. Si consolida così quel suono «russo» inaugurato da Rubinštejn, forte e morbido insieme, ricco di risonanze complesse, gestite con sapiente uso del pedale. Un suono possibile solo sugli strumenti moderni da gran concerto di fabbricazione tedesco-americana.

Conta ovviamente anche la struttura fisica dei due artisti. Skrjabin è minuto di statura e ha una mano piccola, con dita mobilissime ma rovinate per eccesso di esercizio. Rachmaninov è invece figura imponente, alto quasi due metri e dotato di mani dall'estensione smisurata, paragonabili a quelle di Carl Maria von Weber e di Niccolò Paganini. Non è vero concertista Skrjabin: attratto dalla composizione per grande orchestra, affascinato dalle teorie teosofiche del tempo, negli ultimi anni della sua breve vita s'impegna in progetti monumentali. Come peraltro negli anni giovanili, da innamorato dell'arte di Chopin, si limita a comporre per pianoforte solo pezzi brevi: preludi, pagine miniate e distillate, sfuggenti, per tastiere sempre più virtuali. Per molti aspetti modellate sulle ultime costruzioni di Chopin (*Barcarola*, *Polacca-Fantasia*, *Quarta Ballata*) sono le sue nove sonate, in un unico movimento dove i motivi si intersecano secondo criteri che non sono melodici ma timbrici e armonici. Skrjabin è infatti uno dei primi a sondare sul pianoforte l'atonalità e il ritmo aperto; ovvero a sperimentare flussi sonori informali sullo strumento che del temperamento razionale e dell'intonazione stabile è diventato il campione. L'insieme è infiorato da didascalie e suggestioni metamusicali: *Vers la flamme* è uno degli ultimi lavori per pianoforte, un programma prima ancora che un titolo. L'affinità con le contemporanee esperienze di Debussy (altro chopiniano convinto) è evidente così come la scrittura sfuggente e perlacea, propria della tradizione francese, tanto diversa da quella russo-germanica che

spira nelle pagine e nei suoni di Rachmaninov, finendo col prevalere in Russia e nel mondo.

Conta molto il fatto che, a differenza di Skrjabin, Rachmaninov diventi presto un pianista di fama universale. La carriera concertistica parte relativamente tardi, per necessità di vita, non per scelta. Infatti, lo slancio compositivo ha un brusco arresto nel 1897 quando la sua Prima Sinfonia incappa in una disastrosa prima esecuzione. Segue un triennio di depressione e blocco creativo. Serve la cura di un medico psicoterapista (e violista) che lo sottopone per mesi a ipnosi ripetendogli: «Tu inizierai a scrivere il concerto per pianoforte... sarà bellissimo». Il trattamento funziona. Nel giro di un anno Rachmaninov completa il Secondo Concerto che ottiene un inaspettato trionfo fin dalla prima esecuzione, il 9 novembre 1901 con l'autore come solista e Siloti direttore.

Tuttavia, il successo non lo induce a trasformarsi in concertista. Accetta invece di dirigere le stagioni 1904-06 del Bol'soj. Preferisce continuare a comporre, sia pure con minor lena: la depressione non è del tutto vinta, il pessimismo cosmico l'accompagnerà per la vita intera. Incombenti necessità finanziarie lo costringono a un primo giro da concertista negli Stati Uniti. Per l'occasione scrive il Terzo Concerto, accolto con immediato favore alla prima esecuzione a New York diretta da Walter Damrosch (28 novembre 1909) e ripresa con Mahler direttore (16 gennaio 1910).

In tre mesi Rachmaninov si produce in diciannove recital e sette direzioni d'orchestra, costruendosi una bella fama nel più remunerativo mercato del pianismo internazionale.

Negli anni successivi si occupa di composizione e direzione d'orchestra. Nel 1914 suona in Inghilterra, ma non vuole dar seguito al memorabile successo. La vita come concertista itinerante continua a non piacergli. Solo in occasione della morte del collega Skrjabin (1915), tiene una serie di concerti a beneficio dei familiari. Due anni dopo fa altrettanto per i feriti di guerra. I disordini causati dalla rivoluzione bolscevica lo convincono a lasciare la Russia il 22 dicembre 1917, approfittando dell'offerta di una serie di dieci concerti in Scandinavia. Dopo un anno in Danimarca, decide di emigrare negli Stati Uniti. Approdato a New York, riceve subito in regalo un bel piano-

forte da Steinway, l'unico costruttore americano che non gli propone contratti di sponsorizzazione. In verità Rachmaninov avrebbe anche affermato: «In America ho portato con me solo mia moglie e il mio prezioso pianoforte Blüthner». Grazie all'amico e collega Józef Hofmann trova subito un bravo agente e lucrose scritture.

La sua vera carriera di concertista inizia dunque l'8 dicembre 1918, a quarantaquattro anni. E continua fino agli ultimi giorni in America e fino al 1939 anche in Europa, interrotta solo da vacanze in Svizzera. Rachmaninov non torna nella Russia sovietica, dove la sua musica è perfino bandita, anche se non a lungo. Ha poco tempo per comporre: il Quarto Concerto (1927), la *Rapsodia su un tema di Paganini* (1934). Si costruisce un repertorio concentrato su musiche proprie e di Chopin, con alcuni inserimenti di Čajkovskij e Mendelssohn, poco di altri, compresi Mozart, Beethoven, Schumann, Liszt.

La documentazione discografica è ampia e in massima parte facilmente reperibile sulle maggiori piattaforme in streaming. Le prime registrazioni acustiche sono del 1919, per la Edison Recording. Non funziona il rapporto personale con Thomas Edison (che non è un intenditore di musica) e il pianoforte a disposizione nello studio non è granché. È lo stesso usato dal lisztiano Moriz Rosenthal per le sue registrazioni con marchio Edison. Si tratta di un Lauter, prodotto da una fabbrica basata a Newark, nel New Jersey, una delle tante sbocciate negli Stati Uniti a metà Ottocento. Fondata nel 1862 ha una linea completa di strumenti verticali e a coda, domestici e da concerto. Per gli esperimenti di Edison produce perfino pianoforti in cemento. Di Ernest Stevens, eccellente pianista del laboratorio Edison restano numerose registrazioni a testimonianza dei primi anni della tecnologia di ripresa elettrica. La casa Lauter sopravvive alla crisi del 1929 e chiude definitivamente nel 1967.

Nel 1920 Rachmaninov si lega alla casa discografica Victor (futura RCA) cui rimane fedele incidendo buona parte del suo repertorio, inclusa una memorabile versione della Sonata n. 2 di Chopin. Accanto ai molti brani solistici, fanno testo i suoi quattro concerti e la *Rapsodia*, registrati con tecnica elettrica fra il 1924 e il 1942, con l'orchestra di Filadelfia diretta da Leopold Stokowski e Eugene Ormandy. Sono esecuzioni austere, abbastanza fedeli al testo. Teori-

camente dovrebbe essere l'interpretazione autentica. Ascoltati oggi, quei dischi ci dicono che alcuni pianisti puri (Gieseking, Horowitz, Richter, Aškenazi, Argerich) sanno aggiungere altri valori ai testi scritti e interpretati da un autore tecnicamente eccellente. E confermano che Rachmaninov aveva preso la giusta decisione di concentrarsi sulla composizione.

Si dice che Rachmaninov abbia smesso di suonare in pubblico il suo Terzo Concerto dopo aver ascoltato la sfavillante esecuzione di Gieseking, che aveva imparato lo spartito a memoria in pochi giorni. Le difficoltà tecniche di quel concerto hanno scoraggiato a lungo molti interpreti, compreso Józef Hofmann, cui è dedicato. È tuttavia entrato stabilmente in repertorio dopo le memorabili interpretazioni di Horowitz a partire dagli anni trenta. Un film di successo (*Shine*, del 1996, diretto da Scott Hicks) ne ha moltiplicato il successo popolare, fino a eguagliare e forse superare quello del Secondo Concerto, peraltro mai uscito dal repertorio e gratificato dalla presenza nella colonna sonora del famoso film *Breve incontro* (1945, regia di David Lean). Al cinema, una vera e propria sintesi del pianismo di Rachmaninov porta la firma dell'inglese Richard Addinsell con il titolo *Concerto di Varsavia* per il film bellico-romantico *Dangerous Midnight* (1941).

Anche in patria, il valore del pianismo di Rachmaninov non è mai stato messo in discussione. Nonostante l'iniziale bando ufficiale delle autorità sovietiche per la musica di un fuggiasco, nei conservatori di Mosca e Leningrado si è continuato a insegnare e studiare i suoi spartiti, formando meravigliosi interpreti. Fra i tanti, Èmil' Gilel's per il Terzo Concerto e Svjatoslav Richter per il Secondo (e per un gran numero di pezzi per pianoforte solo).

C'è da aggiungere, a conclusione dei primi ventiquattro capitoli di questo libro, che Rachmaninov è l'ultimo rappresentante dei pianisti-compositori che fanno la storia del pianoforte. Nei ventiquattro capitoli dedicati al Novecento e oltre, troveremo alcuni compositori-pianisti, come Bartók e Prokof'ev, eccellenti esecutori e talvolta apprezzati concertisti, però passati alla storia come autori. Troveremo tanti pianisti-interpreti, passati alla storia perché impegnati a rinnovare musiche del passato e ad affermare musiche del presente, che però sono musiche altrui.

Lecture

Geoffrey Norris, *Rakhmaninov*, J.M. Dent, London 1976.

Barrie Martyn, *Rachmaninov: Composer, Pianist, Conductor*, Routledge, Abingdon-on-Thames 1990.

Sergei Bertensson e Jay Leyda, *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*, Indiana University Press, Bloomington (IN) 2002.

Fiona Maddox, *Goodbye, Russia: Rachmaninoff in Exile*, Pegasus Books, New York 2024.

Max Harrison, *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*, Continuum Intl Pub Group, London 2005.

Piero Rattalino, *Sergej Rachmaninov. Il tatario*, Zecchini, Varese 2006.



II

**GALASSIA
DEGLI INTERPRETI**

Maturità, evoluzione

I passaggi epocali si colgono sempre con il senno di poi. Sono di regola graduali e frutto di contingenze multiple difficili da individuare anche a distanza di anni. Nel nostro caso, la transizione critica nasce a inizio Novecento da una situazione paradossale. Nel momento in cui il prodotto pianoforte termina la sua fase di sviluppo tecnologico, durata esattamente due secoli, cominciano a svilupparsi altre tecnologie che in poco più di un quarto di secolo ne determinano la crisi e l'immediata necessità di riposizionamento.

Sappiamo che, a fine Ottocento, il pianoforte è diventato un prodotto solido e affidabile. Sta nella fase di maturità del suo ciclo di vita, come definita nel lessico dei beni di consumo, durevoli e no. La struttura in ghisa indeformabile e le corde in acciaio speciale garantiscono la stabilità dell'accordatura e il volume sonoro necessario per ambienti sia ampi e che ristretti. La meccanica è efficiente e silenziosa, le dimensioni e i prezzi ben calibrati per l'uso professionale e privato.

Però, sempre a fine Ottocento, inizia lo sviluppo della riproduzione meccanica del suono. Più dei rulli di Thomas Alva Edison, sono i dischi di Emile Berliner, che nel tempo copriranno le fortunate varianti a 78, 45, 33 giri al minuto, a fare del grammofoono lo strumento della musica domestica. Poco dopo, nei primi anni venti del Novecento irrompe la radio, mentre l'introduzione del microfono, cioè il passaggio dalla tecnologia di registrazione diretta (acustico-

meccanica) a quella elettrica, migliora nettamente la qualità della resa sonora del disco.

Entra in crisi il modello stesso della musica dal vivo domestica, sostituito in massima parte dalla musica riprodotta. È uno sconvolgimento epocale che tocca tutti gli strumenti musicali. Sul pianoforte l'impatto è ben più significativo per la dimensione abnorme che il suo mercato di riferimento ha assunto nei decenni appena passati. Si trova spiazzato il suo intero universo, che sperava di sfruttare economicamente un prodotto arrivato finalmente alla fase profittevole della maturità, e invece è diventato obsoleto all'improvviso.

La crisi ha un impatto immediato sui produttori europei e americani, che vedono le vendite cadere del 90% in soli vent'anni. Devono passare la recessione degli anni trenta e la guerra degli anni quaranta prima di vedere una lenta ripresa negli anni cinquanta e sessanta. Però è solo il preludio al nuovo collasso provocato nell'ultimo quarantennio del Novecento dall'emergere di nuove tecnologie di registrazione e riproduzione, e dalla concorrenza giapponese e cinese sul mercato mondiale. Nell'avviato terzo millennio, negli Stati Uniti, con una quota di mercato residuale del 3% sopravvivono soltanto i produttori nazionali Steinway e Hamlin, pure passati più volte attraverso crisi finanziarie e di proprietà (si vedano i grafici 1A, 1B, 1C dell'appendice «Protagonisti»).

Per tutto il Novecento, servono decenni, per capire e reagire. Il pianoforte si deve adeguare alle nuove sfide, perché sono cambiati contenuti, mercati, utenti, protagonisti, ruoli. È una storia costellata come non mai di nuove iniziative, alcune fortunate, altre meno. Infatti, gli interpreti devono reinventare le musiche del passato con spirito nuovo (neoclassico?) e trasferire (anzi adattare forzosamente) ai pianoforti moderni le immutabili partiture firmate dagli autori antichi. Con gli stessi problemi di chi oggi si vuol costringere a lavorare con un moderno personal computer seguendo rigorosamente le prescrizioni di un manuale d'istruzione scritto mezzo secolo fa.

Altri autori cercano di inventare nuovi suoni utilizzando l'intero strumento, toccando non solo la tastiera, ma anche direttamente le corde, perfino il legno del mobile. Altri ancora provano a sovrapporsi e interloquire con l'ormai dominante tecnologia elettronica, con

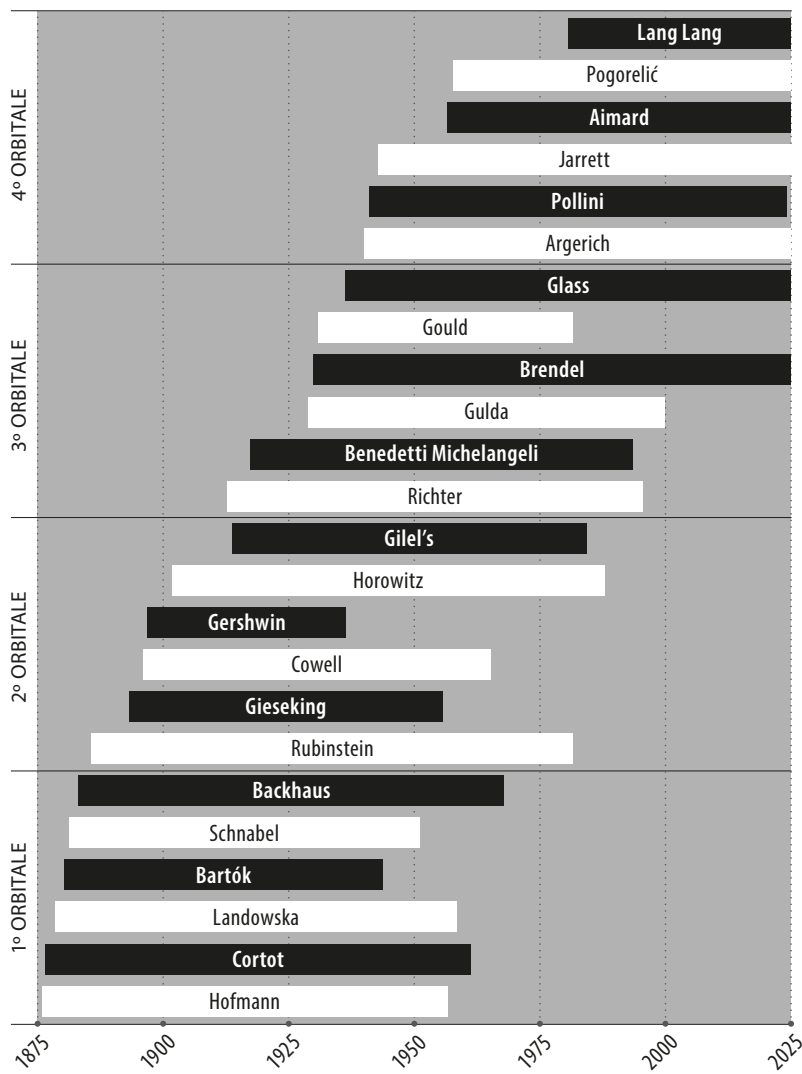
gli algoritmi dell'intelligenza artificiale che rispondono alle invenzioni dei cervelli umani. E non mancano coloro che scrivono nuove «istruzioni per l'uso», nuove musiche, destinate a fruitori certamente limitati nel numero, ma presenti e vivi.

Resta tuttavia dominante la letteratura del passato classico e romantico, il solo davvero amato dal grande pubblico. E i concertisti ne devono tener conto, esercitandosi all'infinito per offrire al pubblico Mozart, Beethoven, Chopin, Brahms, Debussy meglio dei concorrenti diretti e soprattutto degli interpreti del passato, perché il confronto con le registrazioni storiche è obbligato. Anche per questo i concertisti non riescono a concentrarsi nello scrivere musiche proprie; diventano sempre più interpreti puri. Assai meno compositori. Talvolta improvvisatori.

Il brulicare dei tentativi di rinnovamento dell'intera galassia pianistica è tuttora in corso. Tanto che, a ventunesimo secolo inoltrato, il pianoforte con la sua tastiera è vivo più che mai. Però è tornato all'originale dimensione di utilissimo e prezioso strumento musicale, riservato a professionisti e a ottimi amatori. Ma non è più un bene di consumo durevole con diffusione di massa. Almeno nel suo tradizionale mercato di riferimento, Europa e America. Diverso è il discorso per l'immensa Asia, dove il pianoforte ha ancora enormi potenzialità tutte da scoprire, con repertori antichi e nuovi.

Come, quando e con chi tutto ciò sia accaduto e cosa accadrà sono i temi dei ventiquattro capitoli di questo secondo libro.

Età dei pianeti della Galassia degli interpreti



Primo orbitale

Una tormentata maturità

Il lungo sogno di catturare il suono e di riprodurlo a piacere inizia a diventare reale a fine Ottocento, grazie a due tecnologie ben diverse, l'una specifica per il pianoforte, l'altra più generale, per la musica tutta. Nel primo caso abbiamo la pianola; nel secondo il fonografo a cilindro di Thomas Alva Edison subito soppiantato dal grammofo-no a disco di Emile Berliner, entrambi rotanti.

I pianoforti automatici, detti pianole, sono un'evoluzione dei tanti congegni meccanici di produzione musicale, tipo organetti di Barberia, che sono un po' progenitori dei più moderni jukebox. La sua maggiore produttrice è Welte-Mignon, fondata in Germania e operativa anche negli Stati Uniti. Nel 1883 brevetta un sistema in cui i tradizionali cilindri con aghi sporgenti sono sostituiti da rulli di carta perforata predisposti da pianisti di professione. I fori sulla carta controllano un sistema pneumatico che muove i martelletti di un pianoforte tradizionale. Inteso come sistema di intrattenimento in locali pubblici, il prodotto finale, introdotto nel 1904, si diffonde nei maggiori mercati. Concessa in licenza ad altri (compresa Steinway), la tecnologia Welte-Mignon assieme a quella dei concorrenti Duo Art, Hupfeld Dea, Ampico, Aeolian ha subito una eccellente diffusione.

Per formare un repertorio adeguato sono reclutati interpreti di rilievo: Busoni, Hofmann, Horowitz, d'Albert, Paderewski, Backhaus. Registrano musiche proprie su rulli di pianola anche i compositori-pianisti Debussy, Grieg, Granados, Skrjabin. Fra i tanti che scri-

vono musiche «serie» specifiche per pianola troviamo Stravinskij, Milhaud, Hindemith. Sommando tutti i vari generi, ne esce un catalogo di non meno di 3000 titoli fissati su rulli di carta. Molti di questi rulli sono stati riversati su CD e sono ora anche disponibili in rete. Come testimonianza storica sono da prendere con le molle, perché il trasferimento del tocco sul tasto alla perforazione sul rotolo di carta utilizza meccanismi proprietari e segretissimi di cui si è persa la memoria. In ogni caso non consentono il mantenimento della dinamica e della qualità del suono originali. La pianola ha fortuna fino agli ultimi anni venti, poi è scalzata dalle nuove tecnologie, ovvero dal disco.

Quasi contemporaneamente allo sviluppo della pianola, nel 1877 Edison inventa la registrazione del suono su cilindri con un prototipo diventato commerciabile nel 1888, grazie anche alla collaborazione con l'altro inventore principe di quel tempo, Alexander Graham Bell. Lo chiama fonografo. La durata della riproduzione è limitata a un paio di minuti. Il rumore di fondo è molto alto, la produzione costosa e aleatoria. Inizialmente il cilindro non è duplicabile. Ogni registrazione non può che essere un pezzo unico. Ci sono rimasti alcuni esemplari, fra i quali uno con Brahms che, accompagnato da forte fruscio, pronuncia il suo nome e accenna alcune note di una sua danza ungherese. Perdute sono invece le registrazioni su cilindro fatte da Hans von Bülow nel laboratorio di Edison.

L'incisione su cilindro rotante di Edison-Bell s'interrompe nel 1918 perché non resiste alla concorrenza della tecnologia su disco del grammofono inventato nel 1889 da Emile Berliner, che prevale presto per la maggiore praticità di fabbricazione e uso. La velocità di rotazione del disco varia a seconda del produttore, dai 70 ai 90 giri al minuto, standardizzata solo nel 1925 a 78,25 giri. Il disco trova nella resina naturale gommialacca il materiale più adatto, che è soppiantato dal vinile solamente attorno al 1950. I primi dischi sono incisi su una sola facciata e dal 1904 anche sulla seconda. Il diametro va da 25 a 30 centimetri e la durata dai due ai tre minuti per facciata. Tocca al tenore Enrico Caruso registrare la prima riproduzione della voce su disco a 78 giri, al Grand Hotel di Milano, l'11 aprile 1902, in una stanza attigua a quella in cui un anno prima si era spento Giu-

seppe Verdi. Lo seguono subito altri cantanti e solisti famosi, pianisti compresi, spinti dalla nascente e aggressiva industria discografica.

Wilhelm Backhaus è uno dei primi a sfruttare la nuova tecnologia. Il nuovo apparecchio, il grammofono, entra subito nelle case e inizia a sostituire il pianoforte come mezzo per fare musica in famiglia. Negli anni venti arriva anche la radio, utile (assieme al cinema) nell'alleviare le pene create dalla crisi economica dei vicini anni trenta e dal seguente conflitto globale.

A tanti cambiamenti il mondo del pianoforte reagisce in modo differenziato. I produttori devono far fronte alla brusca riduzione dei volumi di vendita, soprattutto dei verticali e dei mezza coda destinati a dilettanti e nuclei familiari. Il picco della produzione e delle vendite nel maggiore mercato, gli Stati Uniti, si ha nel 1909. Ma nel 1932 si tocca il punto più basso, in coincidenza con l'inizio della grande depressione. Non è soltanto un fatto contingente causato dal crollo di Wall Street, ma una tendenza negativa lineare e costante, iniziata nei primi anni dieci, legata alla concorrenza del disco e della radio, anche all'inevitabile saturazione del mercato. Nel ventennio 1909 e 1929 risultano prodotti e venduti circa 6 milioni di pianoforti alle circa 33 milioni di unità familiari (di qualunque reddito) presenti negli Stati Uniti. Se ne può dedurre che quasi ogni casa borghese, non solo medio-alta, disponga di un pianoforte, che è sempre meno utilizzato, però è ancora efficiente, tecnologicamente aggiornato e senza necessità di sostituzione. In mancanza di alternative immediate, ai tanti costruttori non resta che ridurre la produzione, licenziare personale, fondersi con concorrenti, nella maggioranza dei casi fallire. Nel secondo dopoguerra si ha una sensibile ripresa che riporta i volumi prodotti a 282 172 nel 1978. Ma negli anni ottanta inizia una nuova rovinosa caduta, provocata dalle nuove tecnologie, dalla concorrenza prima giapponese (Yamaha, Kawai), poi cinese. Nel 2022 gli Stati Uniti restano il primo mercato per acquisti, con una quota del 30%, ma la produzione locale è scesa a meno del 2%.

I destini delle maggiori fabbriche americane (ed europee) nel Novecento sono riportati in sintesi nel Grafico 1A dell'appendice «Protagonisti».

Ovviamente entra in crisi anche l'insegnamento privato ai dilettanti, in particolare al segmento delle ragazze di buona famiglia, private di un elemento prezioso della dote. Invece cambia poco, forse addirittura si sviluppa, il segmento della didattica professionale. Si consolidano le scuole musicali di eccellenza, in particolare negli Stati Uniti, dove si consolidano da precedenti istituzioni il Curtis Institute of Music di Filadelfia (1924) e la Juilliard School di New York (1926).

I migliori sistemi di trasporto (treni, navi, automobili), la diffusione delle società di concerti, l'efficienza delle agenzie favoriscono i concertisti di giro. I quali hanno comunque la necessità di vincere una concorrenza feroce. Qualcuno punta sulla specializzazione nel repertorio romantico ottocentesco, meglio se ripulito da ogni stravaganza, con spirito neoclassico. Altri cercano di recuperare un passato più lontano, clavicembalistico. Altri ancora trovano ispirazione nel canto popolare, nel nuovo mondo della canzone per radio e teatro musicale.

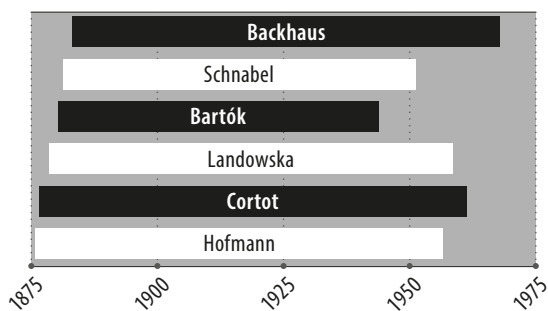
Il pubblico competente che, per ascoltarli, deve pagare abbonamenti a intere stagioni concertistiche o costosi biglietti singoli, chiede a tutti i concertisti di giro un intrattenimento adeguato, dunque impeccabile capacità esecutiva, meglio se accompagnata da presenza scenica e magari da una buona dose di gigioneria. Solo, al centro della scena, come al circo equestre il domatore davanti al leone feroce, il concertista deve domare il terrificante mostro nero che ha di fronte, alla presenza di migliaia di spettatori assetati di emozioni forti.

Lecture

Bluebook of Pianos, *U.S. Piano Sales History: From 1900 to 1959*, Piano Shipments Reported by the National Piano Manufacturers Association, 2012.

Roberto Diem Tigani, *Custodi del suono. Un secolo e mezzo di storia della riproduzione sonora*, Zecchini, Varese 2012.

Età dei pianeti del primo orbitale



Józef Hofmann

(1876-1957)

Precocità assoluta. Fermato per rischio di sfruttamento minorile. Moszkowski, Rubinštejn. Inventore e tecnologo. Suono naturale, elegante. Steinway. Stati Uniti. Curtis Institute.

Non ci sono appigli concreti per spiegare le virtù pianistiche di Józef Hofmann, da tutti riconosciuto come il più bravo, in un'epoca popolata di funamboli e geni della tastiera. Non ha un grande maestro, non una scuola specifica, non un laboratorio, non un'etnia. Forse il talento viene soltanto dall'aria che respira e dall'acqua che beve in una terra da sempre contesa e politicamente divisa. Che nel solo e tormentatissimo Ottocento è la terra madre di Chopin, Teodor Leszetycki, Jan Paderewski, Arthur Rubinstein, Moritz Moszkowski.

Hofmann nasce infatti a Cracovia, attuale Polonia ma allora parte della Galizia austroungarica, figlio di un musicista polivalente e di una cantante d'opera. Non ha neppure il tempo (e la necessità) di studiare. A cinque anni debutta in pubblico al Teatro dell'Opera di Varsavia ed è subito impegnato in una tournée di concerti in Scandinavia. A sette anni, Anton Rubinštejn, sempre a Varsavia, lo ascolta nel Terzo Concerto di Beethoven: entusiasta, non si propone come maestro ma lo indirizza al suo agente, il potente Hermann Wolff di Berlino. Seguono concerti in tutta Europa e una prima tournée negli Stati Uniti (1886-87). Sono previsti ottanta concerti, con una media di quattro alla settimana. Dopo tre mesi e cinquanta apparizioni, di cui ben 17 al *Metropolitan* di New York, interviene la Società per la prevenzione della crudeltà sui bambini. Era stata fondata nel 1875 per porre argine allo sfruttamento minorile nelle fabbriche e nelle strade della metropoli. Impone l'interruzione delle esibizioni di un

pianista dodicenne e malaticcio. Intervenne il magnate filantropo Alfred Corning Clark, che offre ben 50mila dollari per pagare le incombenze contrattuali (10mila) e col resto garantire tranquillità di vita e di studio approfondito al giovane Hofmann fino al compimento del diciottesimo compleanno. Tornato in Europa, Hofmann si rivolge a Moszkowski. Che è pure polacco, ma nato a Breslavia allora Prussia e trasferitosi a Dresda e Berlino, talentuoso pianista allievo di ottimi maestri (Kullak, Scharwenka), apprezzato da Liszt e Paderewski, compositore in proprio e ricercato insegnante. Dopo aver ascoltato Hofmann, Moszkowski conclude di aver ben poco da insegnargli. Anzi: nel 1896 gli dedica il suo Secondo Concerto per pianoforte, che è un modello di virtuosismo pianistico tardoromantico, tuttora eseguito e inciso.

Invece Rubinštejn, allora residente a Dresda, accetta finalmente di impartire al sedicenne le sue preziose lezioni private. Sono 42 intense sedute nel corso di due anni (1892-94). Si tengono una volta alla settimana d'inverno e due volte d'estate. Hofmann lo definisce l'evento più importante della sua vita. Ne ha lasciato una vivace descrizione nel suo *Piano Playing*:* incontri in una stanza d'albergo, un pianoforte sordato, Rubinštejn che non suona mai e si limita a parlare, molte battute di spirito, qualche suggerimento espressivo, nessun esercizio tecnico. Ogni volta Hofmann deve presentare un brano diverso, perché Rubinštejn dice di non ricordarsi cosa gli avesse detto nella lezione precedente. Tutto assai informale, paterno.

Difficile stabilire l'impatto di queste lezioni. Mancano, ovviamente, verifiche e confronti sonori diretti. Si dice che Rubinštejn avesse un suono molto variabile e comunque robusto. Sappiamo che Hofmann ha il tocco sempre preciso e leggero, anche da bambino. Si coglie ascoltando (con cautela) le sue incisioni. Hanno puro valore di cronaca le primissime, fatte su cilindri di cera e su invito diretto dell'inventore Thomas Edison, durante la critica tournée americana. La registrazione è del 1887, dunque prima ancora di Bülow, e fa di un bambino di dieci anni il primo grande pianista (sia pure anco-

* Josef Hofmann, *Piano Playing with Question Answered* [1920], Dover Publications, Mineola (NY) 1967.

ra *in pectore*) ad affidare la sua arte al nuovo mezzo meccanico.* Sono invece tuttora disponibili quelle successive, perché in buona parte riversate su supporti moderni. Hofmann si cimenta con rulli di pianola, poi su dischi con riprese acustiche e infine elettriche a 78 giri. Cambiano dunque tecniche e momenti di vita, però il fraseggio elegante e la mancanza di sforzo apparente nello sgranare le note sono l'evidente denominatore comune che incanta ogni ascoltatore.

A suo modo, quell'interruzione adolescenziale del concertismo attivo diventa anche un periodo sabbatico, in cui Hofmann si sottrae alla monomania pianistica e ha modo di approfondire gli studi d'ingegneria meccanica e matematica, per i quali è molto dotato. Tanto da depositare, anche in anni successivi, una settantina di brevetti industriali con le più varie applicazioni: paraurti e tergicristalli per automobili, case rotanti che seguono la luce del sole, nuovi tipi di pianole. Una sua meccanica innovativa per pianoforti viene adottata da Steinway. Hofmann lo convince anche a costruirgli una tastiera a misura delle sue mani, assai più piccole di quelle di Rubinštejn e Rachmaninov.

Il nuovo debutto, il 14 marzo 1894 ad Amburgo, non a caso è col Quarto Concerto di Rubinštejn e con l'orchestra diretta dall'autore, che muore pochi mesi dopo. Da allora in poi Hofmann intraprende una vorticoso girandola di concerti in Russia, Europa, America settentrionale, centrale, meridionale. Ha un repertorio concentrato sui classici dell'Ottocento. La sua memoria gli consente, nel 1913, a San Pietroburgo, di eseguire ben 225 pezzi diversi in 21 concerti consecutivi. Incredibile la sua capacità di assimilazione: gli basta ascoltare per memorizzare ed eseguire, senza passare dallo studio sullo spartito. Eccelle nelle musiche di Beethoven e Chopin. Pur mantenendosi compunto davanti alla tastiera, seduto su una sedia da lui stesso progettata, rispettando il testo e mantenendo sonorità cristalline a velocità moderate, con vezzi rubati e magie timbriche riesce a trasmettere un fuoco emotivo incomparabile. Sa passare da rilassata cantabilità a rabbiosa isteria, mantenendo però intatto il filo nar-

* Harold C. Schonberg, *The Complete Josef Hofmann*, Vol. 5, Marston Records, West Chester 1997.

rativo. Lo si può sentire anche in uno dei suoi cavalli di battaglia, la Polacca op. 43 di Chopin come ci è tramandata da una pregevole incisione: non è «eroica» come vorrebbe il suo sottotitolo (apocrifo), ma veemente, perfino furiosa.

La documentazione sonora ci consegna un'immagine sbiadita. Hanno valore di cronaca le sue registrazioni del 1887. I relativi cilindri sono persi durante la Prima guerra mondiale. Sono invece tuttora disponibili quelle successive, perché in buona parte riversate su supporti moderni. Le prime risalgono agli anni 1905-20, incise su rulli di pianola o su dischi con tecnologia inadeguata. Quelle con discreta qualità tecnica sono degli anni trenta, quando alla sua tradizionale diffidenza nei confronti della riproduzione musicale si aggiunge il peso dell'età e un devastante alcolismo. Ancora una volta ci dobbiamo fidare dei resoconti di chi lo ha ascoltato dal vivo. Non solo i critici musicali, ma anche i colleghi, che ne sono incantati: Rachmaninov smette di eseguire la Seconda sonata di Chopin dopo aver ascoltato Hofmann e passa giornate intere a esercitarsi per imitarne il suono. Il giovane Glenn Gould decide di dedicarsi al pianoforte dopo aver ascoltato un suo concerto a Toronto.

Hofmann mantiene la sua base a Berlino fino a quando la Grande guerra lo induce a stabilirsi negli Stati Uniti, dove continua a inanellare successi. Generoso come pochi, aiuta l'amico Rachmaninov a sistemarsi nel Nuovo Mondo, pur non suonando mai il Terzo Concerto che Rachmaninov gli dedica. Finanzia il suo maestro riluttante Moszkowski, ridotto sul lastrico dalla svalutazione dei rubli russi e dei marchi tedeschi alla fine della Grande guerra.

Si dedica all'insegnamento assumendo fin dalla fondazione la cattedra di pianoforte del Curtis Institute, al quale dà un impulso decisivo. Il Curtis è una scuola di musica istituita nel 1924 dalla filantropa Mary Louise Curtis Bok in omaggio al padre (ancora in vita) Cyrus, allora gran magnate dell'editoria in una industrialmente fiorente Filadelfia. A suo modo, il neonato Curtis Institute integra e sviluppa la già esistente Settlement Music School, anch'essa fondata dalla Curtis nel 1917 per istruire giovani immigrati (fra i quali troviamo anche l'iconoclasta George Antheil, poi finanziato anche nel successivo decennio europeo). Il nuovo Curtis Institute ha la mis-

sione di formare professionisti di altissimo livello, puntando solo sul talento, senza distinzione di censo e razza. L'insegnamento deve infatti essere severo, non limitato alla semplice esecuzione ma esteso alla storia della musica, alla cultura generale, alle lingue e ai valori del mondo intero. Dal 1928, grazie a un efficace programma di borse di studio, l'insegnamento diviene in pratica gratuito. L'istituto fornisce agli allievi pure gli strumenti, senza spese.

Nel 1927 Hofmann ne assume anche la direzione generale. Ottiene subito la collaborazione di personalità come i violinisti Efrem Zimbalist, Leopold (nato Lípót) Auer, Carl Flesch. Coinvolge i principali direttori della magnifica orchestra sinfonica cittadina, Leopold Stokowski e soprattutto Fritz Reiner. Questi dal 1931 al 1941 dirige l'orchestra degli studenti, anche in tournée estere e in trasmissioni radio, nell'ambito degli appuntamenti settimanali diffusi dall'emittente CBS. Nasce il Curtis Quartet, in attività dal 1932. Per assicurare un migliore rapporto con i maestri, Hofmann riduce il numero degli allievi, rendendo l'ammissione estremamente selettiva. In poco tempo il Curtis Institute diviene la fucina di strumentisti che, entrando nell'orchestra di Filadelfia, ne mantengono e garantiscono il livello di eccellenza.

Hofmann lascia ogni carica nel 1938, ma lo stile e il carattere della scuola restano gli stessi negli anni, sopravvivendo (come l'orchestra cittadina) al declino dell'impero Curtis e dell'intero sistema industriale di Filadelfia. I risultati si vedono scorrendo la lista degli ex allievi: Samuel Barber, Leonard Bernstein, Juan Diego Flórez, Lukas Foss, Paavo Järvi, Gian Carlo Menotti, Anna Moffo, Vincent Persichetti, Ned Rorem, Nino Rota, Hilary Hahn.

Anche la scuola di pianoforte diventa sempre più importante. La spinta di Hofmann è continuata da personalità come Rudolf Serkin (direttore nel 1968-76) e Gary Graffmann (1986-2006). Fra gli ex allievi di questi anni troviamo Efim Bronfman, Shura Cherkassky, Richard Goode, Eugene Istomin, Cecile Licad, Lang Lang, Yuja Wang. In maggioranza sono immigrati.

Hofmann chiude la carriera di concertista nel 1947 e trascorre gli ultimi anni in solitaria malinconia. Forse, in una vita piena di tanta fortuna, gli manca quella di essere autore. Compone un centinaio

di pezzi di varia forma e dimensione. Nessuno si afferma. È l'infelice epilogo di una vita musicale iniziata sotto il segno dei prodigiosi Mozart e Mendelssohn.

Il conterraneo Leopold Godowski ha più successo.* I suoi 53 *Studi sugli studi di Chopin* (1899-1914) sono tuttora eseguiti e mantengono un loro interesse spettacolare in quanto perfetto esempio di come si possa far apparire ancora più difficili cose difficilissime. Ovvero: basta uscire dagli schemi e inventare nuove soluzioni. In questo Godowski è maestro. Essere un assoluto autodidatta è forse la sua fortuna. Anche nel suo caso, devono aver contribuito l'aria e l'acqua delle terre natie a renderlo un virtuoso della tastiera. Di lingua polacca, nato nella Lituania allora soggetta alla Russia, già a nove anni è in tournée, riceve qualche lezione a Berlino, raggiunge un po' di fama in America fra 1884 e 1900, torna in Europa per insegnare e per fare concerti. Nel 1914 si stabilisce negli Stati Uniti ma continua a suonare in tutto il mondo, fino al 1930. Stupefatti dalla sua tecnica sono i colleghi Ferruccio Busoni, Arthur Rubinstein, Claudio Arrau. Incide poco perché ha timore della sala di registrazione. Insegna molto e fra i suoi allievi annovera nientemeno che Heinrich Neuhaus,** colui che riesce a formalizzarne le intuizioni antiaccademiche di Godowski e a trasferirle a chi studia con lui, a Svjatoslav Richter e a Radu Lupu soprattutto, in parte anche a Émil' Gilel's.

Lecture

Abram Chasins, *Speaking of Pianists*, Knopf, New York 1957.

Piero Rattalino, *Josef Hofmann. La sfinge*, Zecchini, Varese 2007.

* Jeremy Nicholas, *Godowsky, the Pianist's Pianist*, Applian Publications and Recordings, London 1989.

** Heinrich Neuhaus, *The Art of Piano Playing*, Kahn & Averill, London 1998 (trad. it. *L'arte del pianoforte, L'arte di suonare il pianoforte*, Orthotes, Napoli 2025).

Alfred Cortot

(1877-1962)

Pianismo francese. Pugno, Risler, Long. Casadesus col violinista Einstein. Vulcanico Cortot. Collaborazionista. Concertista. Revisore. Maestro: Lipatti, Ciani.

Pur mantenendosi a livello altissimo, la scuola pianistica francese di secondo Ottocento non produce virtuosi in grado di competere con tedeschi, russi, polacchi. Di sicuro manca il talento innato, forse anche l'acqua e l'aria della Slesia russo-polacco-asburgico-prussiana, però conta il modello educativo seguito al Conservatorio di Parigi. Continuano a valere i principi di elegante precisione già predicati da Kalkbrenner e Moscheles nella prima metà del secolo. Non deve esserci esibizione, alla maniera di Liszt. I tasti vanno accarezzati, non percossi. Il suono deve essere trasparente, anzi perlaceo. Meglio quello delicato e sottile dei pianoforti Érard e Pleyel che quello pastoso e potente dei Blüthner e Steinway. Le musiche sono da interpretare con il lume della ragione, non con il fuoco della passione. Non stupisce che uno dei migliori frutti di quella scuola sia il parigino Raoul Pugno, che si fa conoscere in Europa e America come apostolo della trascurata musica pianistica di Mozart, con e senza orchestra. Hanno fortuna le integrali alla Salle Pleyel di Édouard Risler, altro allievo del Conservatoire: tutte le sonate di Beethoven, tutto Chopin, tutto *Il clavicembalo ben temperato* di Bach. Sia Pugno che Risler fanno, appunto, parte di quel circolo di musicisti che riescono a mantenere e sviluppare il suono francese del pianoforte: Saint-Saëns, Franck, Chabrier, Fauré, Debussy, Ravel. Protagonista di quegli anni e influente anche dopo la sua lunga vita (novantadue anni) è la con-

certista e didatta Marguerite Long,* impeccabile continuatrice dello stile pianistico francese nel Novecento. Si forma al Conservatorio di Parigi e lì resta, come docente (dal 1906) e prima donna responsabile della classe superiore (1920-40). È ammirata concertista in tutta Europa e Sud America, anche in duo con il violinista Jacques Thibaud, con il quale istituisce un prestigioso concorso per giovani talenti. È memorabile il suo apostolato per il pianismo francese del primo Novecento. Stimola e valorizza la musica di Fauré. Superati i dubbi sulle proprie inadeguatezze tecniche, diviene assistente di Debussy (1914-18), che le dedica i *Douze Études*, da lei presentati in pubblico per la prima volta. Nel 1919 esegue per prima *Le Tombeau de Couperin* di Ravel, che le dedica il Concerto in Sol, portato al successo con lei alla tastiera e lui sul podio per il debutto a Parigi (1932) e poi in una lunga tournée europea. Gli incontri con Fauré, Debussy e Ravel** sono documentati in tre libri di memorie ricchi di aneddoti e dettagli tecnici. Fra gli altri compositori che le dedicano nuovi lavori troviamo Darius Milhaud (Concerto n. 1), Francis Poulenc, Georges Auric, Jean Françaix, Henri Dutilleux. Forma alcuni fra i migliori testimoni della scuola pianistica francese del secondo Novecento: Philippe Entremont, Jacques Février, Samson François. Marguerite Long si ritira dal concertismo attivo nel primo dopoguerra, passando il testimone a due esponenti del pianismo francese molto diversi fra loro: il misurato Robert Casadesus e soprattutto il poliedrico e attivissimo Alfred Cortot.

Il primo, appartenente a una famiglia di musicisti. Oltre che per la lunga collaborazione con Ravel e per le interpretazioni di Debussy, si ricorda per essere stato l'accompagnatore pianistico del «violinista» Albert Einstein durante il volontario esilio americano a Princeton. Si distingue per il recupero pianistico «alla francese» della classicità settecentesca dei concerti di Mozart e di Bach, dei clavicembalisti Couperin e Rameau, nonché per l'intensa attività di in-

* Cecilia Dunoyer, *Marguerite Long: A Life in French Music*, Indiana University Press, Bloomington (IN) 1993.

** Marguerite Long, *Au piano avec Gabriel Fauré* [1963], Billaudot, Paris 2000; *Au piano avec Claude Debussy* [1960], Billaudot, Paris 2000; *Au piano avec Maurice Ravel* [1971], Billaudot, Paris 2000.

segnamento svolta anche negli Stati Uniti (dove Marguerite Long non riesce ad andare). Anche nel caso di Casadesus, il didatta e il concertista prevalgono sul pur prolifico compositore, autore di ben sette sinfonie per grande orchestra, due concerti e un gran numero di pezzi vari per pianoforte, inserito anche in complessi da camera.

Di una ventina d'anni più anziano di Casadesus, il vulcanico Alfred Cortot scrive che fu il compagno di studi Joseph-Édouard Risler a introdurlo nel mondo del pianoforte, in parte distogliendolo da altre ambizioni. Nato in Svizzera da padre francese e madre elvetica, Cortot non è un fanciullo prodigio. Spinto dai genitori, prova a entrare al Conservatorio di Parigi ma riesce solo al secondo tentativo. Pur faticando, si diploma con onore nel 1896 e ottiene in premio un bel pianoforte Pleyel (che preferisce all'alternativa Érard). Come pianista debutta in pubblico l'anno dopo con il Terzo Concerto di Beethoven. Vuole però diventare direttore d'orchestra. Portato dall'amico wagneriano Risler, fra il 1898 e il 1901 è assistente al Festival di Bayreuth. Nel 1902 organizza e dirige la prima parigina del *Crepuscolo degli dèi* e una ripresa di *Tristano e Isotta*. Fonda una società di concerti per l'esecuzione di grandi lavori sinfonico-vocali: la *Missa solemnis* di Beethoven, il *Requiem tedesco* di Brahms e opere di autori francesi contemporanei. L'iniziativa si chiude dopo un anno. Per pagare i debiti Cortot cambia strategia, dedicandosi al concertismo e all'insegnamento. Dal 1905 si associa al violinista Jacques Thibaud e al violoncellista Pablo Casals e per decenni si esibisce nelle capitali d'Europa suonando in trio, in coppia, da solo. Sono tre artisti straordinari che sanno amalgamarsi in un perfetto organismo da camera. Mantengono tuttora una stupefacente modernità le loro incisioni (1923-58) dei trii di Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Schumann; e delle sonate per violino e per violoncello e pianoforte di Beethoven, Brahms, Debussy, Franck, Fauré.

Il successo di Cortot come didatta è non meno straordinario. Nel 1905 gli è assegnata la cattedra di pianoforte al Conservatorio di Parigi lasciata da Pugno. In breve la sua fama si diffonde, tanto da convincerlo a fondare nel 1919 una propria scuola, l'École Normale de Musique de Paris, tuttora attiva. Cortot riesce a trovare immediata sintonia con gli allievi. Si occupa dei minimi dettagli. Il suo prezioso

Principes rationnels de la technique pianistique (1928),* più volte ristampato nelle maggiori lingue e tuttora utile. In poco più di un centinaio di pagine organizza in modo ingegneristico esercizi quotidiani per sciogliere le dita, renderle indipendenti e uniformi, allargare l'estensione, usare il polso, dominare accordi e note doppie, capire la polifonia. Le istruzioni che dà per l'esecuzione sono ampiamente riprese nelle dettagliate annotazioni presenti nelle revisioni dei classici (Chopin, Schumann, Schubert, Weber, Liszt, Brahms) da lui curate per l'editore Salabert. Non mancano immaginifici suggerimenti letterari, emotivi, storici, a suo avviso indispensabili per interpretare bene i testi del passato.** Preziose testimonianze del suo metodo didattico sono disponibili in registrazioni e filmati ripresi nei suoi ultimi anni. Si nota la costante attenzione ai valori espressivi delle musiche, di regola messi in relazione alle vicende personali dell'autore. Meno presenti sono i suggerimenti tecnici. Di sicuro Cortot conta molto sull'esempio che dà direttamente, sedendo al pianoforte in classe e in sala da concerto. I risultati si sentono nello stile trasmesso ai suoi grandi allievi: la greca Gina Bachauer, il rumeno Dinu Lipatti, l'italiano Dino Ciani, il lituano Vlado Perlemuter, la brasiliana Magda Tagliaferro, il francese Samson François. Il totale degli allievi si aggira sui tremila.

Cortot ha un modo di suonare coinvolgente, suadente nei momenti delicati, elettrizzante in quelli agitati. Non bada più di tanto alla pulizia esecutiva. Anche nelle numerose incisioni fatte nelle sale di registrazione le note false e i passaggi confusi non mancano. Sono mitici gli svarioni che gli capitano dal vivo. Infortuni che lui assorbe senza battere ciglio, convinto (a ragione) che conta molto di più l'emozione che trasmette al pubblico. Il passaggio delle dita sui tasti è solo un dettaglio. In fondo anche la qualità dello strumento ha un ruolo limitato. Suona anche su pianoforti modesti, convinto che un bravo esecutore sappia trasmettere comunque la sua arte, al meglio, in ogni circostanza.

* Alfred Cortot, *Principes rationnels de la technique pianistique*, Senart, Paris 1928 (trad. it. *Principi razionali della tecnica pianistica*, Suvini Zerboni, Milano 1928).

** Alfred Cortot, *La Musique française de piano* [1930-48], Rieder, Paris 1981.

Forse non riesce (o non vuole) adattarsi alle sonorità omogenee e possenti degli strumenti moderni.

Traspare dalle sue tante incisioni una costante tensione nel differenziare le sonorità, fra canto e accompagnamento, fra melodia spianata e fioritura ornamentale, fra voce principale e polifonia di complemento. Il tocco perlato crea timbri preziosi che Cortot valorizza con accorto uso di pause e rubati, respiri sulla tastiera e abile impiego del pedale di risonanza. Oggi si può solo immaginare l'effetto, dal vivo, di un suono così originale, elegante e vivace, alla francese.

Non sorprende lo straordinario successo ottenuto da Cortot negli Stati Uniti fra le due guerre. Tutto inizia con una tournée dell'orchestra del Conservatorio di Parigi, voluta dal presidente Clemenceau negli ultimi mesi della Grande guerra per rendere omaggio al cruciale alleato americano. Cortot, già attivissimo sostenitore dello sforzo bellico francese,* è comandato come solista. Dal 20 ottobre 1918 al 24 gennaio 1919 si presenta 23 volte con l'orchestra francese, 9 con orchestre americane, 4 in recital. Subito scritturato per la stagione successiva, torna altre cinque volte in soli cinque anni e, di colpo, si ritrova al medesimo rango del veterano Paderewski e delle stelle più recenti Hofmann e Rachmaninov. Anche in Europa la sua fama esplode, alimentata dalla costante presenza col trio, dalla produzione editoriale, dall'attività direttoriale, dagli interventi in materia di politica culturale.

Il mai dimenticato wagnerismo giovanile e l'amore per la cultura germanica, oltre a non poca ingenuità, lo convincono nel 1940 a collaborare con il governo di Vichy, sostenere l'amicizia con gl'invasori tedeschi, suonare in Germania e nei paesi occupati, promuovere musica sciovinista.** Finita l'occupazione, il 2 settembre 1944 è arrestato, tenuto tre giorni in carcere, processato nel 1945. Viene

* François Anselmini, «Alfred Cortot et la mobilisation des musiciens français pendant la Première Guerre mondiale», in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2013, vol. 2, n. 118, pp. 147-157.

** Myriam Chimènes, «Alfred Cortot et la politique musicale du gouvernement de Vichy», in Chimènes (éd.), *La Vie musicale sous Vichy*, Editions Complexe, Bruxelles 2001.

condannato a un anno di sospensione dalle attività pubbliche e alla perdita della pensione (misura poi non applicata). Si trasferisce a Losanna e riprende subito a tenere concerti e insegnare. Il recupero a Parigi è comunque immediato e così nel resto del mondo. Pur con ancor più evidenti falle tecniche, mantiene un felicissimo rapporto con il suo pubblico. Recupera anche il rapporto con Casals, rotto nel 1933 quando il severo violoncellista catalano si rifiuta di suonare in una Germania diventata nazista. Al festival di Prades, il rifugio antifranchista di Casals nei Pirenei francesi, Cortot suona nel 1958 la Sonata per violoncello op. 69 di Beethoven assieme all'amico ritrovato: il suo ultimo concerto, l'ultima registrazione dal vivo.

Scompaiono in giovane età due suoi allievi prediletti. Dinu Lipatti muore a soli trentatré anni e con una carriera compromessa dagli anni della Seconda guerra mondiale. La lezione di Cortot, suo mentore fin dal 1933, si coglie nella sublime trasparenza con cui il rumeno registra fra 1947 e 1950 la Sonata n. 3, 14 valzer e la *Barcarola* di Chopin, i concerti di Schumann (con direttore Ernest Ansermet), il concerto K 467 di Mozart (con Herbert von Karajan). Ventenne, aveva registrato alcuni valzer di Brahms a quattro mani con un'altra sua prestigiosa maestra, Nadia Boulanger. Nel 1974, a trentadue anni, in un incidente stradale muori Dino Ciani, definito da Cortot «miracolosamente dotato». Ha lasciato un buon numero di eccellenti registrazioni, fra cui spiccano l'integrale delle Sonate di Beethoven, i *Préludes* di Debussy e soprattutto l'integrale delle Sonate di Carl Maria von Weber.

Lecture

Alfred Cortot, *Cours d'interprétation* [1934], Champion, Paris 2016.

Alfred Cortot, *Aspects de Chopin* [1949], Albin Michel, Paris 2005.

Bernard Gavoty, *Alfred Cortot*, Buchet-Chastel, Paris 1977.

Piero Rattalino, *Alfred Cortot. Il sosia*, Zecchini, Varese 2010.

Wanda Landowska

(1879-1959)

Sguardo sul passato. Diémer. Neoclavicembalo Pleyel. Landowska a Parigi. Riscoperta di Couperin, Rameau, Scarlatti, Bach. I moderni de Falla e Poulenc. Kirkpatrick.

Nei primi decenni del Novecento il mercato del pianoforte vive il suo maggiore splendore, l'età dell'oro. In tutta Europa e più ancora in America, fabbriche vecchie e nuove riforniscono di pianoforti verticali e a coda i salotti di piccola, media e alta borghesia. La nuova tecnologia (metallurgica in particolare) e la produzione su scala industriale consentono di proporre strumenti affidabili e a prezzi decrescenti ai vari segmenti di un mercato in fortissima espansione. Le scuole pubbliche e private sfornano a migliaia aspiranti professionisti, sicuri dilettanti, ottimi docenti privati. Sono sempre più numerose le società che organizzano pubbliche stagioni di concerto e le agenzie che per conto loro reclutano gli artisti. Per i grandi virtuosi della tastiera i compensi sono più che generosi, soprattutto oltre Atlantico, dove i ricavi di una tournée garantiscono l'acquisto di ville e giardini in Europa. La competizione è ovviamente fortissima, la selezione spietata. Come sempre, si affermano in pochi. Servono talento naturale, resistenza fisica, ottimi maestri, fortunate circostanze, intuizioni per distinguersi dalla concorrenza. Wanda Landowska individua un segmento di mercato trascurato da tutti e su di esso costruisce la propria fama.

Nasce a Varsavia, dunque, come ormai sappiamo, col favore delle acque e dei venti polacchi che da sempre alimentano tanti maghi della tastiera. Inizia a muovere le dita sul pianoforte a quattro anni, studia al Conservatorio di Varsavia, poi a Berlino e infine si perfeziona

a Parigi con il compatriota Moritz Moszkowski. Brava e preparata, ma non virtuosa in senso stretto, non ha futuro come concertista alla moda. Rimarrà un'ottima insegnante alla Schola Cantorum, dove viene assunta nel 1900. È un'istituzione fondata a Parigi nel 1894 come alternativa al conservatorio statale, cui si rimprovera un certo modernismo e un eccessivo interesse per il teatro musicale. Qui invece gli allievi sono indirizzati allo studio del glorioso passato strumentale sei-settecentesco, della polifonia rinascimentale, del canto gregoriano; a scrivere musica che rispetti gli equilibri formali e le regole armoniche, senza avventurismi tardoromantici e tanto meno wagneriani. L'istituzione esiste tuttora, e fra i suoi studenti annovera Olivier Messiaen. In quell'ambiente è naturale per Landowska riscoprire le musiche di Couperin e Rameau, rileggere quelle di Bach e Scarlatti non più su uno strumento a corde percosse, ma su uno a corde pizzicate, cioè sul dimenticato clavicembalo. S'informa per bene, visitando musei e acquistando pezzi antichi. Scrive un saggio importante* e numerosi articoli su come interpretare i classici del passato. Inizia a tenere concerti nel 1903 e a raggiungere una sempre più estesa nicchia di estimatori. Si convince a adottare un clavicembalo moderno costruito per lei da Pleyel. Non è però la prima a usarlo.

L'aveva preceduta Louis Diémer, il titolare della cattedra di pianoforte al Conservatorio di Parigi, il maestro di Risler e Cortot, dedicatario di concerti di Saint-Saëns, Massenet, Franck, Cajkovskij. Oltre che concertista in duo col violinista Pablo de Sarasate, dopo il successo all'esposizione universale del 1889 si presenta più volte come clavicembalista appunto sul nuovo strumento costruito da Pleyel. Con in repertorio anche *L'arte della fuga* di Bach e tra i fondatori della Société des Instruments Anciens, Diémer è un precursore importante del movimento di rinascita della musica antica che segnerà l'intero Novecento. Molto prima ancora, nella Londra degli anni trenta dell'Ottocento, Ignaz Moscheles, nei suoi concerti, soleva alternare il clavicembalo al pianoforte per eseguire sonate di Scarlatti e la Fantasia cromatica e fuga di Bach.

Il clavicembalo Pleyel è in realtà ben diverso dall'originale sette-

* Wanda Landowska e Henri Lew, *Musique ancienne* [1909], Ivrea, Paris 1996.

centesco. Ha l'aspetto e le dimensioni di un normale pianoforte da concerto. Si distingue per le due tastiere di cinque ottave ciascuna, con tasti moderni per foggia, consistenza e colore. Sostenute da un telaio metallico, le corde hanno le tensioni e i calibri necessari per generare un suono udibile anche in sale di grande dimensione. I registri sono manovrati grazie a sette pedali. Diversi da quelli degli antichi strumenti francesi, olandesi, italiani sono anche i meccanismi di trasmissione e pizzico. Il suono forte e metallico che produce non può che essere lontano da quello ben più esile e delicato dell'originale.

Fra il 1888 e il 1970 Pleyel costruisce 170 strumenti di questo tipo, che qualcuno ironicamente definisce «pianoforti a plettro». Serve aggiungere che anche il concorrente Érard aveva esperienza nel fornire strumenti su misura per i suoi clienti di spicco: suo è infatti il pianoforte (a corde percosse) con pedaliera (il «pédalier») costruito nel 1853 per Charles-Valentin Alkan,* che diventa il più prolifico autore di musiche dedicate. A Vienna, anche Bösendorfer produce un suo modello, che ha però scarsa diffusione. Per altro, Schumann era stato entusiasta del Pedalflügel costruito per lui nel 1843 dall'artigiano Louis Schöne e gli aveva dedicato studi (op. 56), schizzi (op. 58) e fughe sul nome BACH (op. 60). E già nel 1785 uno strumento simile era stato costruito da Anton Walter su richiesta di Mozart. A sua volta Johann Sebastian Bach disponeva, nel primo Settecento, di un clavicembalo con pedali in alternativa all'organo. E nel Duemila sono gli italiani Luigi Borgato (2000) e Claudio Pinchi (2012) i costruttori che ravvivano l'interesse per uno strumento tanto appassionante quanto problematico per costo e logistica.

L'affermazione nel Novecento del neoclavicembalo Pleyel è merito di Wanda Landowska. Fa epoca la sua esibizione al Festival Bach di Breslavia del 1912 con uno strumento lungo due metri e fabbricato con nuove specifiche da lei richieste. Seguono concerti in centri piccoli e grandi, integrati da conferenze, presentazioni, documentazioni. Landowska lascia la Schola Cantorum per insegnare clavicembalo al-

* Ronald Smith, *Alkan: The Man, the Music*, Kahn & Averill, London 2000; William Alexander Eddie, *Charles Valentin Alkan: His Life and His Music*, Routledge, Abingdon-on-Thames 2016.

la Hochschule für Musik di Berlino (1912-19) e, chiamata dal direttore Józef Hofmann, al Curtis Institute di Filadelfia (1925-28). Dal 1920 mantiene comunque la residenza a Parigi, dove nel 1925 istituisce una sua École de Musique ancienne e trasforma la sua casa di campagna in un luogo per concerti privati e sessioni di perfezionamento, d'incontri musicologici e mondani. Il suo attivismo attira l'attenzione di vari autori contemporanei che scrivono cose nuove appositamente per lei: fra gli altri Manuel de Falla (Concerto per clavicembalo, 1923-25) e Francis Poulenc (*Concert champêtre*, 1929). Scrivono musiche per lo strumento ritrovato anche il ceco trasferito a Parigi Bohuslav Martinů (Concerto per clavicembalo e piccola orchestra, 1935) e il connazionale Hans Krása (Kammermusik con sette strumenti, 1936), finito tragicamente nel campo di concentramento di Theresienstadt.

Col senno di poi, le interpretazioni (sincroniche) di Wanda Landowska dei nuovi lavori scritti apposta per lei e per il suo particolare strumento convincono ben più delle sue esecuzioni (diacroniche) dei lavori antichi. Ascoltate nei moderni riversamenti digitali, le sue interpretazioni bachiane risultano assai lontane dalla sensibilità di oggi e dall'immaginario sonoro che abbiamo del passato. Comunque, l'operazione della Landowska non va letta come capriccio dell'artista o come furbo modo per distinguersi nel competitivo mondo del concertismo pianistico. Negli anni venti, infatti, è diffusa, anzi ormai obbligata dalla catastrofe della Grande guerra, la voglia di scavalcare, all'indietro, l'intero secolo romantico e di ritrovare la (presunta) chiarezza e linearità del Settecento razionale. Per esempio, mai nascosta del tutto, ma esplosa nel 1917 con la suite *Le Tombeau de Couperin*, è la nostalgia di Ravel per la stagione d'oro della musica per tastiera francese, il primo Settecento dei clavicembalisti Couperin e Rameau. Nostalgia che abbiamo già visto permeare, per tutto l'Ottocento, l'insegnamento del *jeu perlé* al Conservatorio di Parigi e che subito sa cogliere l'esule russo e ora francesizzato Stravinskij, non solo nel post-pergolesiano *Pulcinella* ma nei due lavori pianistici Sonata (1924) e Serenata (1925). È il tempo del neoclassicismo, già teorizzato e praticato da Busoni nelle sue sonatine (1912-20) che, nel loro ascetico virtuosismo, paiono scritte per un clavicembalo Pleyel e non per un vero settecentesco Ruckers o Taskin.

Come vedremo, pure i due restauratori del verbo romantico e battezzati neoclassici, i giganti Schnabel e Backhaus, non fanno un'operazione diversa eseguendo musiche composte per i protopianoforti di Beethoven con i loro pianoforti moderni. Certamente in buona fede, come peraltro fa Landowska col suo clavicembalo Pleyel. Sono invece ben consapevoli della loro voglia di ritorno alle ordinate architetture del Settecento altri due pianisti-compositori del ventennio fra le due guerre: Bartók con la Sonata (1926) e la suite *All'aria aperta* (1926); Prokof'ev con la Quinta Sonata (1923) e forse ancor più nelle tre successive, scritte proprio negli anni della guerra (1940-44).

Lo scoppio della guerra sconvolge il fortunato e laborioso periodo parigino della Landowska. Con l'invasione nazista del 1940 perde tutti gli averi, fugge negli Stati Uniti e si rifà una vita stabilendosi nel Connecticut. Mantiene fino alla fine tutte le sue numerose attività, soprattutto l'intenso programma di registrazioni iniziato già negli anni venti. Bach è il nome più presente, con una prima e storica incisione delle *Variazioni Goldberg* nel 1932. Distribuite nel tempo troviamo, spesso in più versioni, *Invenzioni* e *Sinfonie*, *Concerto italiano*, *Fantasia cromatica e fuga*, soprattutto integrali dei due volumi del *Clavicembalo ben temperato*. Non manca l'attenzione per i classici del cembalismo francese: Chambonnières, Daquin, Couperin, Rameau. Molte registrazioni sono dedicate alle sonate di Domenico Scarlatti. Sono presenti anche Händel e Purcell. Troviamo pure concerti e sonate di Haydn e Mozart, talvolta con il pianoforte. C'è perfino una mazurka di Chopin, accanto a brevi pezzi propri in un'antologia dedicata al canto popolare polacco.

I limiti fonici dello strumento e lo stile interpretativo tipicamente pianistico della Landowska sono oggi evidenti. Le sonorità risultano metalliche e i fraseggi manierati. Tuttavia, la sua importanza è indiscutibile. È merito suo se è rinato l'interesse per i colori e gli effetti dei cembali a due tastiere costruiti a metà Settecento dal parigino Taskin e dai fiamminghi Ruckers, e per quelli con unica tastiera e suono delicato degli italiani, per i fragili virginali inglesi, per gli espressivi clavicordi tedeschi. Fra gli altri, alla scuola della Landowska si formano Kenneth Gilbert e soprattutto Ralph Kirkpatrick, musicologo di professione, dottore a Harvard e professore a Yale, ca-

talogatore delle sonate di Scarlatti. Le scoperte e gli studi più recenti hanno reso obsoleto il saggio epocale di Kirkpatrick su Domenico Scarlatti,* che però mantiene un grande interesse perché testimonia la serietà dell'approccio filologico con le limitate risorse degli anni cinquanta. Diversamente da quanto da lui sostenuto, ormai è ben accertato che la musica di Scarlatti fosse assai diffusa e influente nella prima metà del Settecento e che il clavicembalo classico (francese, fiammingo) non sia l'unica destinazione delle sue sonate. Kirkpatrick era anche un eccellente esecutore. Proprio le sue incisioni scarlattiane dimostrano quanto l'uso di strumenti diversi (peraltro tutti di moderna costruzione, a imitazione degli antichi) comporti risultati non solo timbrici ma anche dinamici differenti, per non dire dispersivi. Così come la sistematica eliminazione delle ripetizioni squilibra la sua versione delle *Variazioni Goldberg* (1970), toglie quell'aura di rigore filologico che da lui ci si sarebbe aspettata. Illuminante è invece la sua versione dei due libri del *Clavicembalo ben temperato* eseguiti sul clavicordo. Il suono morbido e flebile del piccolo strumento con le corde sfiorate e non pizzicate o percosse valorizza il tono intimo di molti preludi, non perde la freschezza di quelli veloci, ammorbidisce le frizioni contrappuntistiche delle fughe. Quindi, anche le interpretazioni «storiche» di Kirkpatrick, come della maestra (da lui contestata) Landowska, passati cinquanta e molti più anni, hanno ormai un valore storico.**

Documentano una stagione e una filosofia che i clavicembalisti più recenti hanno ben presente, i quali però si allontanano dalle rigidità dei tempi andati e concedono più spazio alle flessibilità dinamiche che il testo scritto concede. Come la Landowska, pure Kirkpatrick è ispiratore e dedicatario di nuove musiche dedicate al clavicembalo da Walter Piston, Darius Milhaud, Elliott Carter. E su un terreno così ben dissodato, nella seconda metà del Novecento sono fiorite le interpretazioni di Gustav Leonhardt, Bob van Asperen,

* Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti* [1953], Princeton University Press, Princeton (NJ) 1983.

** Ralph Kirkpatrick, *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier: A Performer's Discourse of Method*, Yale University Press, New Haven (CT) 1984.

Scott Ross, raffinate e davvero filologiche, fatte considerando il clavicembalo non come padre del fragoroso pianoforte romantico ma come figlio del delicato liuto rinascimentale. Quando ormai le letture di Wanda Landowska facevano parte della storia, in quanto musica antica.

Lecture

Bernard Gavoty, *Wanda Landowska*, René Kister, Geneva 1957.

Howard Schott, «Wanda Landowska: A centenary appraisal», in *Early Music*, 1979, vol. 7, n. 4, pp. 467-472.

Harvey Sachs, *Virtuoso*, Thames and Hudson, London 1982.

Meredith Kirkpatrick, *Reflections of an American Harpsichordist: Unpublished Memoirs, Essays, and Lectures of Ralph Kirkpatrick*, University of Rochester Press, Rochester (NY) 2017.

Béla Bartók

(1881-1945)

Sguardo sulla musica popolare con scuola lisztiana. Compositore-concertista. Pianoforte percussivo. Stravinskij. Prokof'ev, Stockhausen. Ives. Didattica: «Mikrokosmos». Kurtág.

Ricavare altri e nuovi suoni dalla tastiera è l'obiettivo assoluto di Béla Bartók pianista, compositore, etnologo. Non intende reinventare il passato, come succede nel tentato recupero del pizzicato clavicembalistico applicato a corde in acciaio e telaio in ghisa, alla maniera di Wanda Landowska. Vuole coniugare la perfezione industriale del pianoforte moderno con l'alea artigianale dello strumentario popolare. Si tratta di trasferire sulle dodici note ben temperate della tastiera le note naturali (non temperate) distribuite in gruppi di cinque, sei, otto per formare le scale su cui suonano, cantano e ballano i contadini delle valli danubiane. Sono due mondi distinti, non comunicanti; non solo per melodia e armonia, ma soprattutto per ritmo e suono. Bartók riesce a trovare una sintesi che finisce col condizionare la musica tutta del Novecento.

Vi arriva quasi per caso, forse per frustrazione. Si forma con la prospettiva di diventare un solido pianista-compositore. Frequenta l'Accademia musicale di Budapest e apprende una perfetta tecnica trascendentale di esecuzione pianistica da István Tomán, uno dei migliori allievi diretti di Liszt. Forte di un paio d'anni di concertismo e di un repertorio di composizioni proprie in stile tardo romantico (alla maniera di Liszt e Wagner, Brahms e Richard Strauss), nel 1905 Bartók si presenta alla quarta edizione del concorso internazionale intitolato ad Anton Rubinštejn, che in quell'anno si tiene a Parigi. Era stato istituito nel 1890 dallo stesso Rubinštejn, aveva ca-

denza quinquennale e due sezioni, una riservata a pianisti e l'altra a compositori. La prima edizione a San Pietroburgo aveva premiato Ferruccio Busoni (da compositore). Nella seconda (Berlino, 1895) era emerso Josef Lhévinne, che ritroveremo fra i massimi pianisti della scuola russa del Novecento. Non lascia un gran segno il pianista vincitore a Vienna nel 1900, il belga Émile Bosquet, allievo del lisztiano De Greef e del visionario Busoni. Poco futuro hanno anche i premiati nella sezione di composizione.

A Parigi la doppia partecipazione di Bartók, come esecutore e come compositore, non ha fortuna. Il premio per pianoforte laurea il formidabile Wilhelm Backhaus e concede a Bartók soltanto il secondo posto. Peggiora il risultato nella sezione composizione: primo premio non assegnato, e Bartók, scalzato dall'italiano Attilio Brugnoli, nel gruppo di chi non è degno di vincere però merita una menzione. I successivi tentativi di sfondare nel circuito dei concertisti di giro in Europa hanno risultati modesti. Nel 1907 Bartók accetta un posto d'insegnante all'Accademia di Budapest. Continua a scrivere musica, assorbendo nel suo linguaggio anche l'impressionismo appreso a Parigi. Nel frattempo, però, scopre il patrimonio popolare della valle danubiana. Per tre anni passa l'estate a trascrivere e registrare canti e danze dei contadini stanziali, distinguendoli bene da quelli dei nomadi zingari già scambiati per ungheresi autoctoni da Liszt e Brahms.

I risultati sono immediati. Senza mai utilizzare direttamente le fonti originali, Bartók inventa un nuovo e personalissimo linguaggio. L'applica subito al suo strumento d'elezione. Già nel 1911 una brevissima composizione (2' 28" nell'interpretazione dell'autore), con l'azzeccato titolo di *Allegro barbaro*, ottiene notorietà europea. I ritmi irregolari scanditi dalle percussioni nei complessi strumentali popolari trovano nuova vita sulla raffinata tastiera del pianoforte moderno, inteso non più e soltanto come uno strumento che canta ma come una scatola piena di martelli. L'intuizione si completa utilizzando antichi modi propri del canto religioso medievale, non badando alle regole armoniche accademiche utilizzando le dissonanze in funzione dinamica. La sperimentazione continua in modo sistematico negli anni successivi con raccolte di brevi pezzi

pianistici che preparano e affiancano lavori di maggiori dimensioni. I titoli sono significativi: *Danze popolari rumene* (1915), *Canti di Natale ungheresi* (1915), *Otto improvvisazioni su canti popolari ungheresi* (1920). Anche quando le forme classiche sembrano rispettate (Sonatina, 1915; Suite op. 14, 1916; Sonata, 1926), il suono che Bartók vuole è sempre percussivo, antiromantico. Nel primo brano della suite *All'aria aperta* (1926) al pianoforte si chiede di imitare tamburi e pifferi; nel quarto, sprizzi dissonanti distribuiti in tutti i registri creano una surreale musica notturna; il finale è martellamento puro. In realtà, fra le due grandi guerre Bartók trova un buon compromesso fra asimmetrie della musica popolare, le allucinazioni dell'espressionismo e la dilagante voglia di restaurazione dell'ordine che va sotto il nome di neoclassicismo. Lo dimostrano i quartetti Terzo, Quarto, Quinto e Sesto (1927-39), nel particolare pianistico le già citate Sonata e la suite *All'aria aperta*, perfino quella fruttuosa combinazione col rumore che è la Sonata per due pianoforti e percussione (1937), per non dire dell'estremo e «quasi incompiuto» Terzo Concerto (1945).

Naturalmente, negli anni dieci e venti del Novecento Bartók non è il solo a usare il pianoforte come strumento a percussione. In Russia, nel 1912 il giovane Prokof'ev compone una toccata di mostruosa difficoltà, peraltro calibrata sulle proprie straordinarie capacità tecniche. Non meno aggressivi sono i contemporanei *Sarcasmes* e *Suggestion diabolique*, frutti di uno stato d'animo iconoclasta in linea con i tempi e comunque destinato a sfumare già nel dopoguerra.

L'altro russo anticonvenzionale, Igor' Stravinskij, nel 1921 coglie al volo la commissione (generosamente pagata) dell'amico Arthur Rubinstein di ricavare un pezzo a effetto per pianoforte solo dalla gigantesca partitura per orchestra del balletto *Petruška*. Stravinskij è un pianista più che modesto, ma l'idea di percuotere la tastiera lo entusiasma. Confeziona uno spettacolare pezzo di bravura fatto di salti e glissandi, di ritmi sghembi e melodie dissociate, soprattutto di accordi ribattuti a piene mani, da scandire a tutta forza e senza rete di protezione. Lo stesso virtuosissimo committente Rubinstein viene messo in difficoltà, tanto che, pur suonandola in concerto, non rischia a inciderla su disco. Infatti, la sua versione ripresa dal vivo nel

1961 alla Carnegie Hall di New York e pubblicata postuma (2012) non è di sicuro perfetta nella resa tecnica, anche se mirabile in quella interpretativa. Bisognerà aspettare gli anni cinquanta (con Alexis Weissenberg) e settanta (con Maurizio Pollini) per una versione davvero nitida di *Trois Mouvements de Pétrouchka*.

Stravinskij continua a scrivere per pianoforte ma con spirito diverso. Scopre che può guadagnare di più come esecutore che come compositore e si crea un repertorio personale, facile da eseguire e all'insegna di una semplificatoria classicità di ritorno. Pure Prokof'ev abbandona la sfrontatezza giovanile. Nei cinque concerti successivi (1917-53), dopo gli impervi primi due (1911-13) emergono sempre più linee melodiche calde e adatte ai gusti del pubblico che, negli anni del primo dopoguerra, segue le sue esibizioni solistiche nell'Europa occidentale. Tornato nella patria russa diventata sovietica, Prokof'ev riprende a scrivere sonate in cui la componente lirico-espressiva conta più della voglia di complicare la vita all'interprete. In patria si confronta con Dmitri Šostakovič, altro sommo padrone della tastiera, ma da tempo alieno alle provocazioni. Scrive relativamente poco per pianoforte, per uso personale e con espliciti modelli: 24 Preludi op. 34 (1933) ordinati alla maniera di Chopin e i 24 Preludi e fughe (1950-51) ispirati al *Clavicembalo ben temperato* di Bach.

La stagione del pianoforte percussivo arriverà presto al tramonto e il famoso *Klavierstück IX* di Karlheinz Stockhausen (1961) ne sarà un prezioso frutto tardivo. Nell'ultimo ventennio di attività lo stesso Bartók attenua le sue posizioni. I tre concerti (1926, 1931, 1945) sono composti per uso personale, per alimentare una sporadica ripresa della sua attività concertistica, e cercano integrazione piuttosto che distinzione con la massa orchestrale. I cinque volumi di *Mikrokosmos* per pianoforte solo (1926-39) hanno dichiarato scopo didattico. Disposti in ordine di progressiva difficoltà, portano i giovani pianisti dai passaggi elementari alle più complesse poliritmie di origine popolare. Pure didattica è la collana *Per bambini*, scritta in tempi diversi. Nella versione finale (1945) troviamo 79 pezzi ripartiti in due volumi, sintesi delle raccolte di 42 pezzi scritti nel 1908 e di 43 del 1909, i primi su melodie ungheresi e gli altri su melodie slovacche. Sono pagine deliziose, facili da eseguire, piene di freschezza popula-

re e lontane dalla meccanica ripetitiva della didattica ottocentesca. Sono anche fuori del loro tempo, destinate cioè a insegnanti e allievi ormai vittime del galoppante declino del pianoforte come mezzo d'intrattenimento domestico.

Avveniristico è il progetto della Sonata per due pianoforti e percussioni del 1937. Bartók vuole qui integrare il suono nitido del pianoforte con quello irregolare della percussione pura. Lo aveva già fatto con i precedenti grappoli di note adiacenti (*cluster*) distribuiti in *All'aria aperta* e altrove. Nel caso di questa sonata, alle due tastiere si aggiungono percussioni vere, sette strumenti gestiti da due strumentisti: timpani, grancassa, tamburo militare, piatti, xilofono, triangolo, tam-tam. L'orizzonte timbrico si amplia e si crea un affresco in cui il suono intonato si confonde con quello indeterminato, le melodie si spezzano e i ritmi si accavallano. È gestione del rumore in senso strutturale e allo stesso tempo reinvenzione delle sonorità del pianoforte. È voglia di cambiare i connotati dello strumento operando dall'esterno, senza modificarne la struttura. Il passo successivo lo compirà John Cage nel 1938 proponendo il «pianoforte preparato», con oggetti vari inseriti direttamente nelle corde. Già nel 1922, l'americano Henry Cowell aveva chiesto al pianista di far vibrare le corde non solo con la tastiera ma agendo direttamente con le mani. E nel 1925, il brasiliano Heitor Villa-Lobos aveva prescritto l'inserimento di fogli di carta fra corde e martelletti. Tutto questo per rinnovare uno strumento ormai tecnologicamente fermo, perfino oppressivo con la sua algida perfezione.

La ricerca di interazioni fra tradizione «colta» e «popolare» o presunta tale si estende oltre i territori danubiani. Bartók stesso aveva conosciuto il folklore di Spagna e Portogallo nel 1906, in duo con il violinista Ferenc Vecsey. Lo avevano incuriosito le influenze arabe, al punto da recarsi nel 1913 a Biskra (in Algeria), al limite del deserto, per studiare ritmi e melodie che adatta al pianoforte (oltre che a quartetti e ad altri lavori), anche nel Primo Concerto, in *All'aria aperta*, in alcune pagine di *Mikrokosmos*. Negli stessi anni, il pianista-compositore australiano Percy Grainger utilizza elementi dei nativi maori, riprende melodie celtiche raccolte in Scozia e in isole britanniche.

Negli Stati Uniti è diverso, e assai originale, il rapporto di Charles Ives con l'«altra» musica. Consapevole che la tradizione musicale di operai e contadini europei immigrati sia mutata al contatto col Nuovo Mondo e trasformata in musica popolare di ritorno, e comunque autonoma rispetto a quella «colta» e «classica» diffusa nei grandi centri urbani, Ives trasferisce e sovrappone inni religiosi, marce militari e melodie di strada nei formati pianistici convenzionali. Ne esce quell'originale coacervo di frammenti sonori che sono la sua cifra ma sono anche un fondamento del pianismo d'avanguardia americano del Novecento. A ben vedere Mahler, negli stessi anni, nelle sue sinfonie, fa scelte meno radicali, ma in fondo analoghe. È lo spirito di quel tempo.

Lecture

Béla Bartók, *Essays*, ed. by Benjamin Suchoff, Faber & Faber, London 1976.

Paul Griffiths, *Bartók*, JM Dent & Sons, London 1984.

Halsey Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók*, Oxford University Press, New York 1993.

Malcolm Gillies (ed.), *The Bartók Companion*, Faber & Faber, London 1993.

Amanda Bayley (ed.), *The Cambridge Companion to Bartók*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

David Cooper, *Béla Bartók*, Yale University Press, New Haven (CT) 2015.

Artur Schnabel

(1882-1951)

Rilettura neoclassica. Scuola asburgica. Breithaupt e la tecnica del peso. Flessibilità dinamica. Rispetto del testo. Integrale delle Sonate di Beethoven. Schubert. Fischer.

Nello stesso primo Novecento in cui Landowska e Bartók cercano di creare nuove sonorità alla tastiera, altri pianisti tentano di recuperare la classicità perduta. C'è la legittima convinzione che il protagonismo dei virtuosi allora sulla cresta dell'onda travisi la parola e lo spirito dei padri fondatori della letteratura pianistica. E che non siano applicate correttamente ai testi originali le straordinarie nuove risorse timbriche e dinamiche, cioè espressive, del pianoforte moderno. Soprattutto è necessario rileggere Beethoven, già mitizzato da Liszt e tuttora frainteso da interpretazioni tardoromantiche e antistoriche. Appare necessario ritrovare il valore profetico del pianismo di Mozart e il futuro nascosto nelle pagine di Schubert. L'austro-ungarico Artur Schnabel è il capofila riconosciuto di una nuova corrente interpretativa che oggi definiamo neoclassica.

Nato nel sobborgo povero di una cittadina della Slesia allora asburgica e ora territorio della Polonia, Schnabel si trasferisce nel 1889 a Vienna, mostra precoci attitudini musicali, esordisce a otto anni con il Concerto K 466 di Mozart, entra subito dopo nella scuola privata di Teodor Leschetzky.* Vi rimane per ben sette anni, prima a sistemare le tecniche esecutive fondamentali con la moglie e assi-

* Ethel Newcomb, *Leschetizky as I Knew Him* [1921], Bibliobazaar, Charleston 2009; Brée Malvin, *The Leschetizky Method* [1923], Dover Publications, Mineola (NY) 1997.

stente del maestro Anna Esipova, quindi a perfezionarsi direttamente con lui, che gli avrebbe rivolto un giudizio diventato famoso: «Non sarai mai un pianista-virtuoso, perché sei un pianista-musicista».* Completati gli studi all'età di quindici anni, Schnabel, che già frequenta i circoli musicali più raffinati di Vienna, diventa amico personale di Brahms, delle cui ultime composizioni per pianoforte solo è uno dei primi interpreti.

Inizia assai bene la carriera solistica a Vienna e dintorni, ma il percorso vero comincia con il trasferimento a Berlino nel 1898 e l'ingresso nella scuderia del potente agente Hermann Wolff, colui che si era fatto le ossa gestendo la complicata agenda di Anton Rubinštejn e aveva salvato dalla bancarotta e fatto decollare la neonata orchestra Filarmonica di Berlino reclutando Hans von Bülow e Artúr Nikisch. Grazie alla sagace gestione di Wolff, il giovane Schnabel ha una carriera lineare accanto ai grandi del tempo: i veterani Paderewski, d'Albert e Busoni, gli emergenti Hofmann, Fischer, Backhaus.

Dal baricentro Berlino, con una bella progressione, Schnabel estende il suo raggio d'azione all'intera Europa, da Spagna a Russia, da Italia a Gran Bretagna. Diviene uno dei pianisti favoriti dell'orchestra berlinese e dei massimi direttori del tempo, da Nikisch a Richter, Mengelberg, Weingartner, Richard Strauss, Furtwängler. Si crea una solida esperienza nel repertorio cameristico, suonando in duo, trio, quartetto. È ottimo collaboratore della propria moglie Therese Behr, contralto specializzata in Lieder romantici. Per completare il quadro, va detto che Schnabel è anche prolifico compositore,** ma non di cose destinate a sé stesso, anzi assai lontane dal suo repertorio classico-romantico: sono infatti orientate allo sperimentalismo strutturalista dell'amico Arnold Schönberg, del cui *Pierrot lunaire* è anche interprete in un'esecuzione del 1924.

Si avvera così la profezia di Leszetycki. In realtà Schnabel ha dita agilissime, educate con i collaudati metodi di Carl Czerny, che sap-

* Harold C. Schonberg, *The Greatest Pianists: From Mozart to the Present*, Simon & Schuster, New York 1963.

** Mark Swed, «Schnabel the Composer», in *The Musical Times*, 1989, vol. 130, n. 1756, pp. 332-335.

piamo maestro di Leszetycki e sua volta allievo di Beethoven. In più, Schnabel aveva acquisito spontaneamente un'arte di gestione della tastiera che sfrutta i muscoli di braccia e schiena. Un'arte trasformata in scienza nel primo Novecento dal teorico del pianismo moderno Rudolf Breithaupt, avversario degli ottocenteschi esercizi con polso in posizione rigida, sostenitore di una naturale calibrazione dei pesi dell'intero corpo da esercitare sui tasti.*

Come che sia, Schnabel riesce ben presto a distinguersi per la qualità del suono che produce. Le numerose incisioni che ci ha lasciato confermano i giudizi dei contemporanei. Si coglie bene nei movimenti lenti di qualsiasi composizione da lui interpretata, che sono ricchi di sfumature dinamiche, più evidenti nei passaggi dal *piano* al *pianissimo* che in quelli verso i volumi più robusti del *forte* e del *fortissimo*. Il suono ampio e pastoso del favorito pianoforte Bechstein (sostituito in America dallo Steinway) gli consente di allungare i tempi e di esaltare la tensione espressiva. Netto appare il divario con i tempi veloci, scanditi con passo più lesto del consueto, quasi a voler recuperare il suono cristallino dei primi pianoforti con meccanica viennese. Conta ovviamente la qualità della ripresa sonora degli anni trenta, periodo al quale risale la massima parte delle registrazioni di Schnabel. Conta l'età: attorno ai sessant'anni, l'artista ha di sicuro un approccio diverso da quello dei fatidici vent'anni. Conta anche il ben documentato nervosismo che coglie Schnabel negli studi EMI di Abbey Road a Londra: è probabile che molti svarrioni tecnici che i dischi hanno immortalato dipendano dall'«effetto microfono» – effetto psicologico, non tecnico. Testimoni attendibili affermano che, dal vivo e in privato, Schnabel era impeccabile.

Dal vivo, in concerto, gli errori sono comunque tanti. Però Schnabel conquista il pubblico, gli appassionati, quasi tutti i critici con la sua straordinaria musicalità, con le scelte accurate e innovative dei programmi. Mantiene un repertorio concentrato sull'Ottocento, con poco Settecento e quasi niente Novecento. Diviene il campione riconosciuto di Beethoven, del quale esplora l'intera produzione pianisti-

* Luca Chiantore, *Storia della tecnica pianistica. Prassi, repertorio, gestualità*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2023.

ca. Propone più volte l'integrale delle Sonate, in sette serate a Berlino nel centenario della scomparsa (1927) e a Londra dopo la fuga dalla Germania nazista (1933). Negli anni 1934-36 è il primo a incidere (su dischi a 78 giri) l'integrale delle Sonate, dei Concerti, delle Variazioni, e poi pezzi vari per pianoforte, più tutte le sonate per violino (con József Szigeti) e per violoncello (con Pierre Fournier) e tutti i trii. Riascoltate oggi, quelle interpretazioni rivelano un Beethoven certo sublime, però a dimensione umana, con sentimenti e passioni spesso lontane dal consueto immaginario eroico e prometeico in voga nel secondo Ottocento. Affrontare l'intera produzione pianistica beethoveniana consente a Schnabel di rivelare al grande pubblico i tesori nascosti nelle opere meno note, e talvolta più rivelative.

Non solo. Prima ancora della monumentale operazione discografica, Schnabel si occupa di una nuova edizione a stampa delle sonate di Beethoven. Applica in modo sistematico il suo credo, davvero neoclassico: tutte le indicazioni degli originali beethoveniani vanno rispettate. Comprese (ove possibile) le indicazioni metronomiche, nelle ultime sonate, che superano i limiti dell'umano, sicuramente frutto di un errato impiego da parte di Beethoven del metronomo, il misuratore di velocità musicale appena inventato (1815) da Johann Nepomuk Mälzel. Lo stesso si applica alle indicazioni per l'uso del pedale, ovviamente pensate per il protopianoforte di primo Ottocento e non per il pianoforte del Novecento inoltrato. Nella sua edizione a stampa, i segni originali sono graficamente ben distinti dalle indicazioni pratiche (diteggiature, fraseggi, dinamiche) che Schnabel ritiene opportuno inserire, in caratteri minuscoli, per aiutare la lettura e l'interpretazione. È una lezione di stile e di filologia destinata a far scuola.

Beethoven torna a essere un uomo del proprio tempo, perché Schnabel gli affianca sistematicamente l'antecedente Mozart e il seguente Schubert. Gli altri due autori della Vienna classica sono già allora notissimi, ma non ancora per la produzione pianistica. Nella sua lunga carriera, Schnabel propone ben 15 concerti, 13 sonate, la Fantasia K 475 e il Preludio K 511 di Mozart, diventando un campione della riscoperta del salisburghese, affiancato soltanto dallo specializzatissimo pianista e direttore Edwin Fischer.

Ancora più ardito è l'apostolato di Schnabel per Schubert, di cui si ascoltavano allora solo pochi improvvisi e soltanto l'ultima sonata. Schnabel tiene in repertorio tutte le sonate compiute; organizza, nel centenario della morte (1928), un ciclo monografico, e incide sei sonate, momenti musicali e improvvisi, valzer, marce, divertimenti e altro a quattro mani. Ancora una volta l'obiettivo è fare di Schubert un uomo del proprio tempo, certo lirico, ma anche perentorio, mai sdolcinato. Gli riesce l'operazione inversa rispetto a quella su Beethoven: trasformare l'apparenza di timido melodista in realtà di gigante della drammaturgia.

Schnabel suona poco Liszt (la Sonata in Si minore) e molto Schumann, senza però distinguersi come specialista. È da tutti considerato un grande interprete di Brahms, che ha frequentato di persona quando ancora era ragazzo. Subentra a d'Albert nel dominio del Secondo Concerto di Brahms, dividendo poi quegli allori con i coetanei Fischer e Backhaus.

L'esclusione ufficiale in quanto austriaco e non tedesco (in verità perché ebreo) dal programma delle celebrazioni per il centenario della nascita di Brahms, nel 1933, lo convince a lasciare per sempre la Germania, trasferendosi prima a Londra, poi a New York, infine a Tremezzo sul lago di Como. Continua a suonare e incidere fino all'ultimo, sempre incurante dei pasticci tecnici, sempre convinto di fare il musicista, non l'esecutore meccanico. Un bel film del 2018, prodotto da Arte per la regia di Matthew Mishory, documenta con immagini, musiche la sua figura di interprete e di docente.*

Dopo la cacciata (sempre nel 1933) di Schnabel dalla Musik Hochschule di Berlino dove insegnava, il posto viene affidato al coetaneo (svizzero di nascita ma tedesco per formazione) Edwin Fischer, che per molti versi, e ben più di Backhaus, si può considerare il musicista parallelo e alternativo a Schnabel. Svezato a Basilea, studia a Berlino con Martin Krause, allievo di Liszt e maestro anche di Claudio Arrau, e si distingue presto nel doppio ruolo di pianista e direttore d'orchestra. Fischer è tra i primi a sfruttare il rinnovato interesse, ne-

* *Artur Schnabel: No Place of Exile*, <https://arturschnabelfilm.com> (ultimo accesso, febbraio 2025).

gli anni venti, per il Settecento di Bach e Mozart, presentandosi come solista e direttore di un'orchestra da camera da lui fondata. Sua è la prima registrazione completa del *Clavicembalo ben temperato* di Bach (1933-35), integrata da concerti e pezzi vari, sempre al pianoforte. Il suo repertorio include ovviamente i grandi dell'Ottocento. Diventa il pianista preferito da Wilhelm Furtwängler, col quale incide negli anni trenta mirabili interpretazioni dell'*Imperatore* di Beethoven e del Secondo Concerto di Brahms.

A differenza di Schnabel che manietta sempre l'equilibrio, Fischer si lancia in letture appassionate e grandiose, tanto da diventare il pianista più rinomato nella Germania degli anni trenta. Musicista completo e multivalente, non si occupa di composizione, ma continua anche nel dopoguerra a dirigere, suonare da solo e in formazioni da camera, a insegnare. Per molti versi la nuova scuola pianistica viennese di Alfred Brendel e Paul Badura-Skoda cresce proprio grazie alla lezione dello svizzero-tedesco Fischer. A sua volta Schnabel, in particolare nei corsi di perfezionamento che tiene prima a Berlino poi a Tremezzo, educa una schiera di eccellenti allievi, fra i quali l'americano Leon Fleisher, il ceco Rudolf Firkušný, l'inglese Clifford Curzon, i russi naturalizzati statunitensi Vitya Vronsky e Victor Babin, l'ungherese Lili Kraus, l'italiano Carlo Zecchi.

Letture

Artur Schnabel, *Music and the Line of Most Resistance* [1942], Wolke, Hofheim am Taunus 2007.

Artur Schnabel, *Music, Wit, and Wisdom* [1945], Wolke, Hofheim am Taunus 2009.

César Saerchinger, *Artur Schnabel: A Biography*, Cassell, London 1957.

Konrad Woll, *Schnabel's Interpretation of Piano Music*, Faber Music, New York 1979.

Piero Rattalino, *Artur Schnabel. L'inventore*, Zecchini, Varese 2014.

Wilhelm Backhaus

(1884-1969)

Interprete beethoveniano. Formazione teutonica. Esperienza inglese. Hallé. Pioniere del disco. Bösendorfer. Kempff.

La scomparsa di Artur Schnabel, nel 1951, trasferisce a Wilhelm Backhaus la corona di maggior interprete beethoveniano del Novecento. Non è un passaggio generazionale. Backhaus è di soli due anni più giovane di Schnabel ed è da subito attivissimo in un mondo concertistico ormai globalizzato da oltre mezzo secolo. È un fatto di consolidamento stilistico, di continuità ideale. Sono severi e austeri entrambi, neoclassici puri. Semmai la differenza sta nella tecnica, impeccabile quella di Backhaus, meno quella di Schnabel.

Fin dall'inizio precoce Backhaus ha un repertorio vastissimo, che porta in tutto il mondo. Repertorio che negli anni prosciuga, concentrandosi sempre più su Beethoven che, sotto le sue dita, rimane geniale, ma è sempre umano. Diviene davvero universale; non solo capofila del classicismo viennese, ma patrimonio dell'umanità intera. È il frutto di scuole, culture, esperienze di vita, ambienti assai diversi da quelli di Schnabel e di tanti altri coetanei, con il cataclisma della Seconda guerra che cambia tutto il mondo, pubblico e tecnologia compresi. Vale la pena di ripercorrere le tappe di un concertista puro quale è Backhaus, che non ha velleità di compositore e nemmeno cerca incarichi fissi come docente.

Backhaus nasce a Lipsia, studia prima con la madre, pianista dilettante, entra a nove anni nel Conservatorio fondato da Mendelssohn e poi diretto da Moscheles, dove acquisisce una perfetta tecnica di base. La finitura avviene a Francoforte nel 1898-99 grazie a una ventina di lezioni private di Eugen d'Albert, allora dominatore (as-

sieme a Busoni) del pianismo europeo. Backhaus ha una fenomenale capacità di lettura a prima vista e di memorizzazione. Quando esordisce presso gli esigenti pubblici di Lipsia, Amburgo e dintorni, si dice abbia in repertorio ben trecento composizioni, di cui nove grandi concerti. Metodico e deciso come pochissimi altri, per tutta la vita continua a esercitarsi con scale e arpeggi per tenere sciolte le dita e cristallino il suono.*

Il favore con cui sono accolte le successive esibizioni a Londra lo inducono a stabilirsi nella capitale britannica, che pur sempre resta un fulcro di vita musicale europea. L'esordio alla Queens's Hall il 28 aprile 1901 gli assicura altri quindici concerti in città. Frequenze analoghe si hanno anche negli anni seguenti, con estensione nelle maggiori città d'Inghilterra. Si presenta da solo, con orchestra, con violinisti celebri, con voci mitiche di prosa e di lirica come Sarah Bernhardt e Adelina Patti, in sale piccole ed enormi, in concerti pubblici e occasioni mondane, spesso a corte. È molto attivo anche a Manchester, sostenuto dal compatriota Hans Richter, che dirige l'orchestra sinfonica locale, allora una delle migliori al mondo, fondata nel 1858 dall'immigrato tedesco Charles Hallé, a sua volta passato alla storia perché fu il primo a eseguire, a Londra nel 1850, in privato e in pubblico, il ciclo completo delle sonate di Beethoven.

Va segnalato che fu proprio Hallé a garantire, a metà Ottocento, la continuità della tradizione pianistica in Inghilterra dopo che Moscheles aveva lasciato Londra per trasferirsi al Conservatorio di Lipsia. Battezzato Karl Halle nella nativa Westfalia, si era trasferito nel 1836 a Parigi dove aveva conosciuto e frequentato il mondo musicale del tempo, compresi Liszt e Chopin, George Sand e Alfred de Musset. Per fuggire ai moti del 1848 si trasferì a Londra, dove divenne famoso per i concerti privati a casa propria e pubblici alla St. James Hall di Piccadilly. Nel 1853 si stabilì a Manchester per dirigere un'orchestra che tuttora porta il suo nome. Nel 1891 contribuì a fondare il Royal Manchester College of Music dove fu il primo docente di pianoforte e dove ingaggiò come insegnante il ventenne Backhaus,

* Harriette Brower, *Piano Mastery: Talks with Master Pianists and Teachers*, Frederick A. Stokes Company Publishers, New York 1915.

che aveva incantato tutti con il Quarto Concerto di Beethoven e il Secondo di Brahms.

Pur residente in Inghilterra e diventato britannico d'adozione, Backhaus non trascura la nativa Germania. Nel 1901 suona a Lipsia, con la direzione di Artúr Nikisch. Il 2 febbraio 1905 fa sensazione a Berlino, con il Secondo Concerto di Brahms e la *Burleske* di Richard Strauss, con l'autore sul podio della Filarmonica. Subito dopo lo troviamo in altre città tedesche, in maggio esordisce a Parigi.

Quando, nell'agosto 1905, a ventun anni, si presenta al concorso internazionale Anton Rubinštejn di Parigi, Backhaus ha dunque una straordinaria esperienza di concertista, che gli consente di stabilire un rapporto diretto con ogni sorta di pubblico. Ha maturato uno stile che combina la severa formazione teutonica con la migliore eleganza britannica. Le scelte di repertorio sono accurate. I consueti Bach, Chopin, Liszt. Brahms e Beethoven sono ben presenti, ma non sono ancora il cuore dei suoi programmi. Al concorso, stupisce con la *Hammerklavier*. Il pur bravo Bartók, come sappiamo, non può competere e arriva secondo, commentando acidamente che Backhaus è soltanto capace di sgranare le note misurate dal metronomo.

Ma è appunto la perfezione tecnica a fondare il mito di un Backhaus che non sbaglia i tasti, che è impeccabile e limpido anche nei passaggi più difficili, mantenendo salda la pulsazione ritmica. È il risultato di una cura certosina per l'accuratezza perseguita senza compromessi per tutta la vita. «Mi piace sempre esercitarmi con scale e arpeggi» confessa in una delle sue rare interviste, nel 1922, nel pieno della carriera. Nel frattempo, conquista gli Stati Uniti (nel 1912-14) e nel primo dopoguerra estende la sua fama all'America Latina, con frequenti puntate in Argentina e Cile.

Si convince presto che la riproduzione meccanica avrebbe avuto un brillante futuro. Già nel 1908 aveva esordito registrando un Preludio di Rachmaninov e la Fantasia-Improvisato di Chopin. Aveva continuato poco dopo (1910) con un paio di sonate di Scarlatti, *La campanella* e la *Rapsodia ungherese* n. 2 di Liszt. Nello stesso anno è il primo a incidere col sistema acustico diretto un concerto per pianoforte e orchestra, quello di Grieg. Registra poco col sistema dei rulli di pianola (musiche di Chopin, Delibes, Wagner-Liszt) e dal-

la metà degli anni venti è uno dei primi grandi pianisti a utilizzare la nuova tecnica di ripresa sonora con microfono. Nel 1928 precede tutti con l'integrale degli Studi op. 10 e op. 25 di Chopin, interpretazione magistrale per accuratezza tecnica e slancio emotivo, tuttora un riferimento assoluto. Negli anni trenta la sua discografia presenta eccellenti incisioni di pezzi solistici e dei concerti di Brahms, soprattutto del Secondo. Lo stesso che Backhaus aveva assimilato da ragazzo ascoltandolo nel 1896, eseguito dal suo maestro d'Albert e con la direzione dell'autore.

Nel secondo dopoguerra restringe assai il suo repertorio, limitandosi ai grandi classici. Di Mozart emergono un paio di Concerti (K 537 e K 595), cinque sonate (K 282, 283, 330, 331, 547), la Fantasia K 475, il Rondò K 511. Nel 1958 dedica un bel disco monografico a Haydn. Di Schumann registra in studio una nuova versione del Concerto op. 54 (1960) e l'intera raccolta delle *Waldszenen* (1955). Di Schubert troviamo i *Momenti musicali* e alcuni improvvisi, ma non sonate. Vanno aggiunte naturalmente le numerose riprese dal vivo di quegli anni, prontamente trasferite su disco. In studio, si concentra su Beethoven.

Backhaus come sommo interprete di Beethoven si afferma soltanto nel secondo dopoguerra. La sua esecuzione pubblica dell'intero ciclo di 32 Sonate, nel 1929 a Berlino, non era di certo la prima. La pratica era ormai diffusa. Fra i contemporanei, Artur Schnabel l'aveva preceduto in pubblico (1927) e su disco (1933-36). L'integrale di Backhaus, datata 1950-54, sfrutta il progresso tecnico della registrazione su dischi a 33 giri, con maggiore fedeltà e soprattutto con durata di ogni facciata estesa fino a mezz'ora. Stilisticamente poco diversa è la versione successiva (1963-68), che si avvale della ripresa stereofonica. E resta un riferimento anche l'integrale dei Concerti di Beethoven, realizzata nel 1958-59, sempre in stereofonia, con la Filarmonica di Vienna diretta da Hans Schmidt-Isserstedt.

L'ampia disponibilità di incisioni singole, in studio e dal vivo, distribuite nel tempo consente di scoprire che il suo modo austero, asciutto di intendere il pianismo di Beethoven è forse quello più autorevole.

Di sicuro la formazione a Lipsia, la permanenza in Inghilterra, le

tournée per il mondo consentono a Backhaus la sintesi che agli altri manca. Il suo Beethoven non è soltanto viennese, tedesco o banalmente cosmopolita. È universale. È fatto di precisione tecnica, bravura non esibita, intensità emozionale incastonata in una ferrea dimensione architettonica. Il perfetto controllo delle dita permette a Backhaus di tenere distinte le voci nei passaggi polifonici; minime sfasature fra melodia e accompagnamento accentuano l'espressione; piccoli scarti dinamici sciolgono grumi accordali e schiariscono armonie; lievi accelerazioni evitano ogni smanceria. Il suono che Backhaus cerca è limpido e brillante più che soffice. Per segnalare che nella musica di Beethoven non mancano l'umorismo e il buon umore, talvolta il beffardo o il grottesco; che non vuole essere solamente sublime. Questo significa anche valorizzare le risorse del pianoforte moderno, senza cercare forzature. Da eccellente professionista del concertismo itinerante, sa suonare su qualsiasi buona marca di strumenti. Comunque, preferisce i Bösendorfer, di antica tradizione viennese.

Il nome viene dal fondatore, Ignaz Bösendorfer che nel 1828 rilevava una bottega artigiana e fissa i principi che permettono all'azienda di prosperare e sopravvivere in un mercato sempre più competitivo: massima qualità e limitati volumi di produzione, sia nel segmento del gran concerto che in quello del verticale riservato a clienti agiati; cura dei particolari critici (legni e vernici per tavole armoniche e mobili), fornitori di prim'ordine per materiali meccanici (corde, telai). Uno dei primi a collaudarne la qualità del suono e la robustezza strutturale è Liszt, subito seguito da Anton Rubinštejn. La Sala Bösendorfer di Vienna, inaugurata nel 1872 da Hans von Bülow, ospita i massimi pianisti del tempo e il debutto dello stesso Backhaus. Ferruccio Busoni si fa costruire nel 1909, come sappiamo, uno strumento con nove tasti in più (97 invece dei tradizionali 88) nel registro basso, utili per le sue trascrizioni dall'organo di Bach. L'innovazione porta al Bösendorfer Imperial, dotato di un suono più corposo e nello stesso tempo più sfumato rispetto alla tradizione, assai gradito a interpreti e autori sia di musica classica che leggera. Col senno di poi, ideale per quell'intimismo sidereo e nostalgico, eppure controllato e severo che ci trasmettono tuttora i dischi di Backhaus.

Non a caso le grandi incisioni beethoveniane di Backhaus sono realizzate su pianoforti Bösendorfer e per l'etichetta inglese Decca. E non può essere un caso che la concorrenza più vicina sia firmata da Wilhelm Kempff su strumenti Steinway con etichetta Deutsche Grammophon. L'integrale beethoveniano di Kempff segue di poco (metà anni sessanta) la seconda di Backhaus. Conferma il taglio stilistico comune. Fanno parte entrambi della scuola pianistica tedesca. Cambia soltanto, seppure di poco, il loro tono. Backhaus resta pur sempre pubblico. Kempff talvolta inclina al privato. L'impianto classico di Backhaus tempera le spinte romantiche di molte sonate. Per Kempff potrebbe valere il contrario. Il principio spiega pure le differenti letture delle stagioni del pianismo beethoveniano: più lievi quelle giovanili in Kempff, più intense quelle mature in Backhaus. Questioni di lana caprina, certamente, ma indicative della varietà sonora che nasce da minimi divari fra persone e strumenti. I due interpreti non sono da considerare rivali, piuttosto complementari e paralleli, sia in Beethoven che in Brahms, amato da entrambi. Con Kempff molto più interessato al *Clavicembalo ben temperato* e alle *Variazioni Goldberg* di Bach e alle Sonate di Schubert, delle quali è il primo a realizzare l'incisione completa. Nessuno dei due si occupa molto di insegnamento. Kempff è tuttavia buon compositore, non solo di cose pianistiche, ma perfino di un'opera comica e di sinfonia, la Seconda delle quali viene eseguita per la prima volta nel 1929 al Gewandhaus di Lipsia con la direzione di Wilhelm Furtwängler.

Letture

Piero Rattalino, *Wilhelm Backhaus. Il pastore*, Zecchini, Varese 2005.

Gerhard Melchert, *Wilhelm Backhaus: Der bewunderte Pianist*, Staccato Verlag, Düsseldorf 2021.

Mark Ainley, «Wilhelm Backhaus», in *International Journal of Music*, 2022, <https://ijm.education/piano/wilhelm-backhaus/> (ultimo accesso, febbraio 2025).

Secondo orbitale

Trionfo dell'interprete

L'avvento del disco e della radio ha effetti catastrofici sulla produzione di pianoforti (e pianole), ma porta grandi vantaggi a chi quei mezzi possiede e agli artisti che ne assicurano i contenuti. La svolta avviene nel momento preciso in cui, dopo una lunga fase di sviluppo grazie alla General Electric, nel 1923 viene introdotto un microfono di facile impiego. Fino ad allora il disco è prodotto con il rudimentale sistema acustico-meccanico: si capta il suono con un ampio imbuto/conchiglia/orecchio che fa vibrare una lamina interna, la quale muove una puntina che incide un solco a spirale su un disco di cera rotante. Da quel disco si ricava una matrice con la quale stampare copie a volontà. La riproduzione del suono è assicurata dal processo inverso: il solco sul disco inciso che gira muove la puntina, che a sua volta fa vibrare la lamina che genera il suono, amplificato dall'imbuto trasformato in tromba. Il microfono, che sostituisce la lamina, capta il suono in modo assai più selettivo e lo trasforma in un impulso elettrico facile da gestire in fase d'incisione, assicurando qualità decisamente migliore. Migliora anche il processo inverso, cioè la riproduzione sonora. Le vibrazioni della puntina che scorre sul solco ridiventano impulsi elettrici a loro volta amplificati e trasmessi agli altoparlanti, oggetti già inventati nel 1861 e subito adattati alla nuova applicazione.

Il primo grande pianista classico a registrare con il sistema elettrico è Alfred Cortot, il 21 marzo 1925, per Victor, a Camden, nel

New Jersey. Due brani: un Improvviso di Chopin e *Litanei* D 343 di Schubert. L'esempio è subito seguito dai maggiori concorrenti. Il rullo di carta per pianola non può competere e sparisce dal mercato assieme al suo strumento. Resta evidente il limite della scarsa durata di una singola facciata a 78 giri. Buona per le canzoni e per frammenti classici, non per composizioni di ampio respiro (una sonata completa di Beethoven) né per progetti ancora più impegnativi (tutte le sonate di Beethoven). Non a caso l'impresa di Schnabel, a 78 giri, ha fatto epoca a fine anni trenta. Le cose cambieranno solo negli anni cinquanta, con il microsolco a 33,3 giri.

Con i 78 giri si sviluppano i colossi discografici del Novecento, fondati nell'ultimo decennio del secolo precedente. L'attivissimo Emile Berliner, l'inventore della registrazione su disco, sfrutta la sua invenzione fondando dal 1894 diverse società per la produzione di grammofoni e dischi negli Stati Uniti (United States Gramophone Company), in Gran Bretagna (Gramophone Company), Germania (Deutsche Grammophon Gesellschaft), Francia (Compagnie française du Gramophone). Migliorando la meccanica, un suo precedente socio, Eldridge Reeves Johnson fonda nel 1901 a Camden la Victor Talking Machine, confluita nel 1929 nella RCA. Partendo invece dalla tecnologia a cilindri di Edison-Bell – già obsoleta ai primi del Novecento – ma subito adottando quella su disco di Berliner, negli Stati Uniti si sviluppa la concorrente Columbia Phonograph Company che, dopo cambiamenti di tecnologie, di azionariato, di ragione sociale, superando periodi di crisi e successi, confluisce (1988) nel gruppo giapponese Sony. Questa a sua volta diventerà uno dei tre grandi contenitori di etichette discografiche nati dai consolidamenti del nuovo millennio. Le vicende e gli intrecci societari che portano dalla nascita all'attuale concentrazione dell'industria discografica protagonista del repertorio pianistico sono schematizzati nel Grafico 9 dell'appendice «Protagonisti».

Assieme al rinnovato grammofono, negli anni venti l'elettricità porta nelle case anche la radio, con i suoi intrattenimenti parlanti e soprattutto con la musica – leggera, jazz, classica. Gli apparecchi necessari alla riproduzione del suono occupano relativamente poco spazio. I pianoforti rimangono mobili d'arredo e le più belle pagi-

ne pianistiche si possono ascoltare su disco nelle versioni degli interpreti favoriti, riascoltabili a volontà, confrontabili, criticabili. È il trionfo dell'interprete, una manna per i discografici. Anche se dovranno fare i conti con la crisi del 1929 e il successivo decennio di depressione economica.

Assieme alle opportunità nascono i problemi. Ai pianisti più affermati non basta conquistare l'uditorio di una serata. Il confronto con colleghi e concorrenti non sta più nella labile memoria di ascolti dal vivo, magari lontani nel tempo. Ora esiste il documento sonoro registrato, un riferimento piuttosto fedele. Esistono anche le classifiche di vendita e i contratti con le case discografiche. Insomma, irrompono le leggi del mercato. Ben più di prima il pianista concertista deve farsi conoscere e riconoscere, per stile, tecnica, repertorio, valorizzazione dello strumento o modifica artificiale dello stesso.

Lo sforzo necessario per emergere obbliga a un forsennato esercizio di muscoli e di concentrazione mentale che toglie, ai concertisti di giro, risorse che prima potevano dedicare alla composizione di musiche proprie e non soltanto all'interpretazione di musiche altrui, per quanto sublimi.

Finisce col perdere quota la figura del pianista-autore, evidente vittima della necessaria specializzazione esecutiva. A sua volta, nella rilettura delle musiche del passato, nel pianista-pianista diventa sempre più evidente il filtro stilistico delle scuole nazionali russo-polacche, francesi, austro-ungariche, tedesche. Allo stesso tempo una sempre più avanzata tecnologia di registrazione lascia una fedele traccia sonora delle esperienze in corso, con gli inevitabili confronti che gli ascoltatori possono fare a casa e con sempre migliori impianti di riproduzione.

Le classifiche nella vendita dei dischi diventano un indice di popolarità, ulteriore occasione di profitto per artisti e discografici. Cresce il ruolo delle agenzie che promuovono i musicisti, organizzano tournée, stipulano contratti, esigono commissioni. Per esempio, la potentissima agenzia americana Columbia Artists Management, fondata nel 1930 e guidata da Arthur Judson e poi (1970-2000) da Ronald Wilson, chiede una commissione del 20% ma domina circa quattrocento istituzioni musicali degli Stati Uniti e rappresen-

ta un buon due terzi degli artisti attivi nel paese, compresi i massimi calibri Vladimir Horowitz, Van Cliburn, Arturo Benedetti Michelangeli, Maurizio Pollini. Con gli evidenti rischi di monopolio e relative malversazioni.

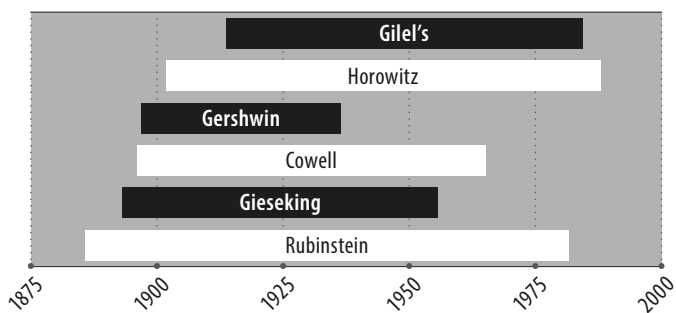
Negli anni fra le due guerre riprende a fatica la produzione di pianoforti, che in Europa come in America non riesce certo a recuperare i volumi produttivi del primo ventennio del Novecento. Un (moderato) contributo alla diffusione degli strumenti a tastiera viene, ancora una volta, dall'elettricità. Nei grandi organi, la trasmissione elettromeccanica sostituisce quella soltanto meccanica degli antichi strumenti tedeschi (Silbermann) e quella pneumatica dell'Ottocento francese (Cavaillé Coll). Nel piccolo harmonium, inventato nel 1842 in Francia, un motorino elettrico sostituisce la ventilazione a pedale che alimenta il suono delle ance. Più radicale è l'invenzione di uno strumento totalmente elettrico, l'organo che prende il nome dal suo inventore, Laurens Hammond, presentato a Chicago nel 1935. Di dimensioni contenute, due tastiere con sei ottave (61 tasti) e pedaliera con 25 note, è basato sulla produzione di suoni elettroacustici con magneti rotanti amplificabili con facilità e modificabili a piacere non solo in volume ma soprattutto in timbro, quindi capace di imitare i registri di un grande organo a canne (costando cinque, dieci, o ancora più volte di meno). L'organo Hammond ha successo immediato presso le piccole e medie comunità religiose, anche in formazioni di musica jazz e leggera, nel segmento domestico, con modelli che migliorano e si adattano. Resta in auge fino agli anni settanta, vendendo non meno di due milioni di pezzi, poi cede di fronte alla concorrenza dei transistor, dei circuiti integrati e dei suoni generati da oscillatori a stato solido. I quali portano agli strumenti elettronici, e non più elettromagnetici, degli ultimi cinquant'anni.

Lecture

Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham-London 2003.

Stuart Borthwick, *Popular Music Genres*, Routledge, London 2004.

Età dei pianeti del secondo orbitale



Arthur Rubinstein

(1887-1982)

Teatralità. Pachmann. Paderewski, Iturbi, Rubinstein al cinema. Commissioni spettacolari: Stravinskij, Villa-Lobos, Milhaud, Poulenc. Momento di riflessione. Chopin aristocratico e vero.

Mentre, a fine carriera, Backhaus diviene l'interprete più famoso di Beethoven, Arthur Rubinstein (nato Artur Rubinštejn) s'impone come il più ricercato e amato demiurgo di Chopin. I due pianisti hanno molti tratti in comune. Quasi coetanei, esordiscono in quella che fu definita l'età dell'oro del pianoforte, si fanno largo fra le due guerre, s'impongono negli anni cinquanta e sessanta. Entrambi sono capaci di trovare l'immediata simpatia del pubblico, con atteggiamenti però assai diversi. Mentre Backhaus è sempre composto e austero, Rubinstein ama dare spettacolo di sé mentre suona, come fanno in tanti negli anni del primo dopoguerra, in Europa e ancor più in America.

È il tempo dell'esibizionismo sfacciato, che cavalca il gusto di un pubblico che accorre in massa in sale da concerto sempre più vaste e società di concerti sempre più numerose, con una cultura musicale limitata e un interesse maggiore per l'istrione sul palco che per il valore della musica eseguita. Ne è campione l'ucraino Vladimir de Pachmann,* di una generazione più anziano rispetto a Backhaus e Rubinstein e attivissimo fino al 1933. È famoso per la teatralità delle esecuzioni, le smancerie e le pubbliche concioni sui significati nascosti nell'arte del suo amatissimo Chopin. I cui testi, peraltro, non esita a modificare a piacimento suo e del pubblico, con tagli e ag-

* Edward Blickstein e Gregor Benko, *Chopin's Prophet: The Life of Pianist Vladimir de Pachmann*, Scarecrow Press, Lanham (MD) 2013.

giunte, fluttuazioni di ritmi e dinamiche. Intanto è ancora ben vivo il ricordo del piglio veemente di Anton Rubinštejn e ben presente quello imperiale di Jan Paderewski, che nel 1937 è addirittura protagonista di un film (*Moonlight Sonata*), dove una flebile storia d'amore serve a connettere le esibizioni del leone della tastiera, mansueto sullo schermo.

Ben più presente nel cinema è un altro pianista, lo spagnolo José Iturbi, arrivato negli Stati Uniti nel 1929 dopo aver studiato al Conservatorio di Parigi con quel Victor Staub che a sua volta era stato allievo di Marmontel e che il nuovo direttore Gabriel Fauré aveva preferito a Marguerite Long nell'assegnazione della cattedra di perfezionamento. Iturbi è anche allievo di Wanda Landowska, tanto da prodursi lui stesso al clavicembalo (moderno) negli anni di concertismo attivo. Dotato dunque di un'ottima tecnica di scuola francese, fama di solista e direttore d'orchestra, e anche di bella presenza, è presto reclutato a Hollywood. Negli anni quaranta ha parti importanti in numerosi film musicali, in cui di regola suona e interpreta sé stesso. Il maggior successo è *Anchors Aweigh* (1945; conosciuto in Italia come *Due marinai e una ragazza – Canta che ti passa*) in cui recita accanto a Gene Kelly e Frank Sinatra, eseguendo anche la Seconda rapsodia ungherese di Liszt. Nella cine-biografia di Chopin *A Song to Remember* (1945; *L'eterna armonia*), Iturbi suona fuori campo, mentre sullo schermo il protagonista Cornel Wilde muove le dita sulla tastiera. Le testimonianze discografiche di Iturbi rivelano un ottimo interprete, misurato e leggero, proprio alla francese. In linea con l'eleganza con cui si muove sullo schermo.

Non si sottrae al richiamo del cinema neppure Rubinstein, non come attore ma come pianista, nel film *Carnegie Hall* (1947; *Sinfonie eterne*) in un doppio cameo in cui suona la Polacca Eroica di Chopin e la Danza rituale del fuoco di de Falla, con le movenze non poco gigionesche che continuano a renderlo famoso in sala da concerto. Filmato tante altre volte in pubblico, anche quasi novantenne, si nota il suo contegno nobilmente rilassato pur alle prese con le grandi sonorità orchestrali di Beethoven o Brahms. Dal vivo, mostra signorile eleganza con una buona dose d'ironia quando entra sul palco sornione, s'inchina sorridente al pubblico di platea, palco e loggio-

ne. Affronta lo strumento con disinvoltura, quasi fosse un bellissimo giocattolo, non una macchina mostruosa da temere e domare.

Giocattolo da maneggiare senza rischi e problemi, per divertimento proprio e delle persone intorno, non importa se accalcate in sale da duemila posti.

Nei recital da solista tiene desta l'attenzione con programmi ben calibrati, a temperatura emotiva crescente. Non esita a forzare qualche dinamica appena l'istinto finissimo percepisce un allentamento di tensione negli ascoltatori. Di regola termina con pezzi di bravura in cui il mulinare delle sue braccia ben sopra la tastiera è uno spettacolo di per sé, esibizionista il giusto, quanto serve per scatenare il più fragoroso degli applausi.

Spesso i finali sono brani commissionati a compositori amici, incontrati nella Parigi degli anni venti e trenta che, in quel periodo, Rubinstein elegge a domicilio. Scrivono su misura per lui il brasiliano Heitor Villa-Lobos, i francesi Darius Milhaud e Francis Poulenc, l'amico conterraneo Karol Szymanowski.* Celeberrimi sono i *Trois Mouvements de Pétrouchka*** che Rubinstein commissiona nel 1921 a Stravinskij: un campionario completo di percussioni, glissandi, salti, poliritmie che tuttora sfidano la solidità della tastiera e l'audacia di ogni virtuoso, tanto che lo stesso Rubinstein preferisce sempre eseguire una versione addomesticata, che non s'azzarda a incidere su disco. La versione, non perfetta, che abbiamo è infatti ripresa dal vivo alla Carnegie Hall di New York nel 1961 e pubblicata postuma nel 2012.

Pur essendo un pianista mirabilmente dotato per natura, Rubinstein non è un vero virtuoso. Confessa di essere pigro e di preferire i piaceri della vita alla fatica degli esercizi sulla tastiera. Fin da bambino, tutto gli risulta facile. Nato a L'viv (ossia Lwów, Lemberg, Leopoli) nelle terre polacche ora ucraine dell'allora Impero russo,

* Heitor Villa-Lobos, *Rudepoëma*, Max Eschig, Paris 1928; Darius Milhaud, *Saudades do Brasil*, Max Eschig, Paris 1920; Francis Poulenc, *Promenades*, J. & W. Chester, London 1923; Karol Szymanowski, *Masques* op. 34, Universal, Wien 1919.

** Igor' Stravinskij, *Trois Mouvements de Pétrouchka*, Editions Russes de Musique, Berlin 1922.

esordisce in pubblico a sette anni, quindi studia a Berlino con Karl Heinrich Barth (allievo di Bülow e Tausig, dunque lisztiano puro), riceve qualche lezione da Paderewski nel 1903. Grazie alla formidabile memoria, fin da adolescente si costruisce un repertorio immenso, ovviamente incentrato sui grandi dell'Ottocento ma comunque assai aperto alla modernità. È uno dei primi a proporre in pubblico Debussy e Ravel, Granados e Albéniz, Prokof'ev e Šostakovič.

Come concertista internazionale stenta tuttavia a decollare. Ha subito buone occasioni: a Varsavia, Parigi, Londra. Nella primavera del 1905 varca l'Atlantico per una tournée di quaranta concerti nelle capitali della costa orientale degli Stati Uniti, sponsorizzato dal costruttore di pianoforti Knabe, che già aveva promosso la seconda visita di Bülow negli Stati Uniti. Questi però si rivelano, per Rubinstein, un mercato difficile, dominato dalla presenza di Rachmaninov, Paderewski, Hofmann.

Gli mancano ancora il carisma e la tecnica per competere davvero. Deve ripartire da lontano. Un po' per caso nel 1914 capita in Spagna, dove raccoglie successi trionfali, inserendo in programma anche il pianismo iberico di Isaac Albéniz e di Enrique Granados, proponendo una spettacolare trascrizione della *Danza rituale del fuoco* dell'amico Manuel de Falla. Consolida la fama in America Latina nel tempo della Grande guerra, e negli anni venti fa di Parigi la base di una vertiginosa girandola di concerti in tutto il mondo, Stati Uniti finalmente compresi. Esclude però la Germania, dove suona per l'ultima volta nel 1914: non perdonerà mai ai tedeschi lo scatenamento della Prima guerra mondiale e, soprattutto, lo sterminio degli ebrei polacchi perpetrato dai nazisti, durante la Seconda.

Nel 1934 decide che il suono limpido del suo pianismo e la simpatia personale che trasmette al pubblico non bastano più. Ferma le apparizioni in pubblico e per la prima volta si concentra sullo studio, lavorando per ore sulla tastiera. Scioglie alcuni nodi tecnici, soprattutto si sforza di approfondire la struttura e il senso dei testi.

A suo modo si allinea ai principi della corrente neoclassica, evitando però sia i rigori di Backhaus che le sviste di Schnabel. Come Cortot, si concentra sulle amate pagine di Chopin e, nell'interpretarle, abbandona del tutto i riferimenti biografici (salute malferma,

turbe psicologiche, amori infelici) che sembrano ispirare le pur eccellenti interpretazioni dei mitici Rachmaninov e Paderewski, e più ancora quelle dei contemporanei Pachmann e Iturbi. Nelle grandi architetture (sonate, ballate, scherzi) come nelle miniature (valzer, mazurke), Rubinstein cerca nel testo scritto i fili che legano le note e suscitano emozioni. Riduce lo sfarzo virtuosistico, modera la velocità. La qualità cristallina che sa sprigionare dalla tastiera assicura il resto. Chopin esce depurato dalle oscurità metafisiche e dalle morbosità sentimentali. Emerge il tratto elegante e aristocratico della sua musica, una forza interiore capace anche di toni epici, quando i riferimenti vanno alla patria non dimenticata (polacche), o di nostalgie di cose popolari (mazurchee, valzer). Si raggiungono vertici interpretativi dove nuovi disegni formali hanno magico equilibrio (Fantasia, Polacca-Fantasia, *Barcarola*, *Berceuse*) e dove il canto strumentale eguaglia quello vocale (Notturmi).

La transizione si sente bene confrontando le numerose incisioni che Rubinstein realizza su diversi supporti nel corso di ben settant'anni. Non lo convincono le registrazioni acustiche del 1910 (la Rapsodia n. 10 di Liszt) e poco di più quelle su rulli di pianola dei primi anni venti. Delle incisioni elettriche con microfono su dischi a 78 giri abbiamo ampia e accurata documentazione, soprattutto chopiniana, negli anni trenta; che possiamo paragonare a quella ancor più vasta, mono e stereo a 33 giri, del secondo dopoguerra. Caso esemplare è la *Barcarola*, incisa ben sei volte, la prima su rulli (1921), la seconda con tecnica elettrica (1928), le altre fra il 1946 e il 1964, dopo la pausa di rinnovamento e riflessione degli anni trenta. In questa ultima terna, notiamo una maggiore chiarezza formale, un passo più misurato, quella lieve ironia che frena ogni rischio di caduta nella malinconia. Troviamo quella fusione fra cosmopolitismo (francese) e patriottismo (polacco) che è propria dell'autore e del suo interprete più congeniale.

Rubinstein ha lasciato un enorme patrimonio di registrazioni, oltre cento ore «ufficiali» in studio o dal vivo (poche), cui vanno aggiunte quelle «pirata», colte di nascosto e pubblicate postume. Ovviamente troviamo quasi tutto Chopin, inciso più volte in varie stagioni stilistiche, con esclusi gli Studi, per alcuni dei quali la tecnica

di Rubinstein non si sente sicura. C'è poco Bach e di Mozart emerge solo qualche ultimo concerto. Di Beethoven ci restano ben tre versioni complete dei cinque concerti, con orchestre e direttori diversi (1956, 1967, 1975) e quattro versioni dell'*Appassionata* (1945, 1954, 1963, 1975), assieme a poche altre sonate. Di Brahms abbiamo almeno sei incisioni del Secondo (1929-1971) e cinque del Primo Concerto (1954-1976), più tanti pezzi solistici, ma non le Variazioni che pure Rubinstein tiene in repertorio. Poco Schubert, però mirabile. Ci sono tanto Schumann e ancor più Liszt, sempre esemplari per equilibrio e varietà. Con i francesi, Rubinstein si sente in perfetta sintonia, dall'Ottocento di Fauré e Franck al primo Novecento di Debussy e Ravel. Per non dire dei suoi contemporanei spagnoli (Albéniz, Granados, de Falla), russi (Rachmaninov, Prokof'ev, Šostakovič), e col polacco Karol Szymanowski, che non dimentica mai di onorare nelle sale da concerto e in studio di registrazione. E a tutti mette il suo marchio interpretativo: suono forte eppure trasparente, rispetto del testo e immancabile tocco d'ironia. Insomma, rigore e gioco, come proclamavano i cubisti degli anni venti, nella capitale Parigi in cui Rubinstein è sempre di casa e, prima di lui, lo era Chopin.

Lecture

Arthur Rubinstein, *My Young Years* [1973], Renaissance Literary & Talent, Beverly Hills (CA) 2020.

Arthur Rubinstein, *My Many Years* [1980], Renaissance Literary & Talent, Beverly Hills (CA) 2020.

Franz Mohr, *My Life with the Great Pianists*, Raven's Ridge, Grand Rapids (MI) 1992.

Harvey Sachs, *Rubinstein: A Life*, Grove Press, New York 1995.

Elder Dean, *Pianists at Play: Interviews with Leading Piano Virtuosos*, Kahn & Averill, Amersham 1998.

Piero Rattalino, *Artur Rubinstein. Lo sciupafemmine*, Zecchini, Varese 2006.

Mark Ainley, «Arthur Rubinstein at 135», in *International Journal of Music*, 2022, <https://ijm.education/piano/arthur-rubinstein-at-135/> (ultimo accesso, febbraio 2025).

Walter Giesecking

(1895-1956)

Mani gigantesche e tocco delicato. Sensibilità franco-germanica. Tasti accarezzati, non picchiati. Memoria prodigiosa. Esordio modernista. Pioniere di Ravel e Debussy.

La ricerca di sonorità nuove in un pianoforte ormai in piena maturità tecnologica trova un altro esploratore in Walter Giesecking. Per lui i martelletti non devono percuotere le corde, ma accarezzarle. Va cambiato il rapporto stesso con la tastiera. Va smontata la meccanica tradizionale che insegna a tamburellare sui tasti con dita a stantuffo. I tasti vanno piuttosto accompagnati, con azione dolce e progressiva, senza colpi secchi e scanditi, senza picchiare. Ne deve nascere un suono morbido e pieno di sfumature. Il sottovoce allusivo deve vincere sulle affermazioni stentoree. È una filosofia che Giesecking mantiene per l'intero arco della carriera e che sa realizzare con straordinaria abilità; che lo distingue da colleghi, gli assicura un immediato successo mondiale e un posto nella storia dell'interpretazione pianistica.

Se questo suo modo di suonare sia frutto di talento innato o di esercizio sistematico, non è dato sapere. Di sicuro poggia su risorse fisiche e mentali uniche. L'alta costituzione fisica, le mani grandi e le dita agilissime fanno da base. Sono da aggiungere memoria illimitata, curiosità onnivora, gusto sperimentale, capacità di analisi e di sintesi, attenzione costante agli umori del pubblico. Infine, una formazione polivalente, che supera ogni regola di scuola nazionale.

Già dalla nascita, Giesecking è un girovago. Suo padre si guadagna da vivere cacciando farfalle che poi classifica e rivende. Nelle sue battute di caccia senza schioppi in giro per l'Europa, si porta dietro

il figlio, che nasce a Lione, in Francia, da genitori tedeschi. L'infanzia errabonda tiene lontana dalle scuole stanziali l'istruzione generale e musicale di Giesecking, affidata alla madre. Anche gli studi formali al Conservatorio di Hannover (1911-17) sono assai particolari.

Il suo maestro, Karl Leimer, proviene dal Conservatorio di Stoccarda, ai tempi in cui ancora ci si ricorda di Clara Wieck. Nel conservatorio privato (e poi pubblico) che fonda ad Hannover nel 1897, Leimer applica il suo principio didattico più innovativo. L'allievo deve studiare a memoria lo spartito, prima ancora di toccare i tasti. Leimer chiede un'attenta analisi del testo, ma soprattutto una formidabile capacità mnemonica. Le due qualità non sono tuttavia sempre connesse: avere una nitida percezione fotografica di un oggetto non significa coglierne la struttura. Infatti, l'insegnamento di Leimer non produce grandi pianisti. Ma funziona a meraviglia con Giesecking, che in fondo così fa per istinto. Maestro e allievo firmano un trattato di tecnica pianistica che ha diffusione internazionale.*

In breve tempo, il ragazzo Giesecking amplia il suo repertorio, imparando soprattutto musiche nuove e difficilissime (per i tempi). Fin da bambino, mediocre allievo di un maestro di violino, impara da assoluto autodidatta a destreggiarsi sulla tastiera, e così padroneggia (a memoria) tante pagine di Bach, Beethoven, Schubert, Chopin, Mendelssohn. Si dice che a sette anni fosse capace di eseguire due movimenti della Fantasia op. 17 di Schumann. Forse, in quei primi anni, vivendo in Costa Azzurra e frequentando con il padre i concerti a Nizza e Montecarlo, Giesecking assorbe per semplice ascolto la cristallina chiarezza (*jeu perlé*) dei pianisti «alla francese» che vi si producevano, di Raoul Pugno in particolare.

Dopo gli anni con Leimer (1911-17), in un certo qual modo la sua formazione continua anche durante la Grande guerra. Arruolato come soldato semplice, non è inviato al fronte ma lasciato in retrovia, anche con il compito di accompagnare al pianoforte o armonium i film che scorrono muti sullo schermo dei cinema per la truppa. Come per Šostakovič, diventa un'esperienza utilissima per imparare a

* Karl Leimer e Walter Giesecking, *Piano technique*, Dover Publications, Mineola (NY) 1938.

stabilire un rapporto con il pubblico in sala, che Giesecking sa subito ben gestire. Anche il suo modo di presentarsi in sala, da concertista ormai sulla cresta dell'onda, è particolare, lontano dalla teatralità dei suoi colleghi. Sale sul palco con passo misurato, s'inchina compunto, siede al pianoforte con la naturalezza con cui un attrezzista metalmeccanico si pone davanti alla sua macchina utensile. Pone le sue grandi mani sulla tastiera e la sorpresa non può che essere doppia. Ci si chiede come quella figura corpulenta (alta, dicevamo, 1,92 metri, e stazza adeguata, non ascetica come quella di Rachmaninov) possa generare sul pianoforte suoni così eterei, impalpabili. L'altra sorpresa è come sia possibile che quei suoni si percepiscano anche se seduti in ultima fila in un auditorio da duemila o più posti.

Non c'è risposta univoca. A ben vedere, Giesecking non è un virtuoso vero e proprio, almeno in senso classico. Gli manca, come sappiamo, la rigida disciplina imposta agli allievi dei conservatori di Parigi, Lipsia, San Pietroburgo. I didatti tradizionali, anche i moderni che ascoltano le sue incisioni discografiche, sanno individuarne le (non poche) falle, per esempio quando deve alzare la voce o districarsi nelle polifonie.

Tutti si domandano, invece, come riesca a dominare i *pianissimi*, non solo nei momenti meditativi ma soprattutto quando la velocità sale e l'istinto farebbe propendere per una sonorità forte. Sono i momenti in cui il pianoforte di Giesecking trova un suono diverso. Che nasce (anche) perché lui non picchia il dito sul tasto, ma lo accarezza, anzi lo spinge dopo l'appoggio iniziale, per fare in modo che le corde non siano battute da martelletti ma sfiorate da tangenti. Quasi come succedeva a Carl Philipp Emanuel Bach sul suo amato clavicordo. Con la differenza che le flebili onde distillate da Giesecking sui pianoforti moderni non si perdono nelle grandi sale. Piuttosto ammutoliscono i tanti spettatori presenti, fermando chiacchiericci e starnuti.

Con la risorsa di un suono pianistico così diverso, Giesecking irrompe sulla scena internazionale degli anni venti. Non però con i ben noti Chopin e Beethoven, che lui stesso ventenne aveva portato ad Hannover nel 1915, sbalordendo con una quasi integrale di trenta sonate beethoveniane (escludendo solo le minori op. 49). Propone invece programmi impostati sugli emergenti ma non ancora popo-

lari Debussy e Ravel, contornati dagli allora ancor meno noti (e oggi dimenticati) Alexander Tansman, Gustave Samazeuilh, Julius Weismann. Tiene conto delle nazioni in cui suona, dando spazio a Goffredo Petrassi, Alfredo Casella, Ildebrando Pizzetti in Italia, Albert Roussel e Francis Poulenc in Francia, Hans Pfitzner, Wolfgang Fortner, Erwin Schulhoff in Germania. È tra i primi a includere in repertorio Paul Hindemith e anche Arnold Schönberg (i *Klavierstücke* op. 11 e op. 19), ma non diventa un vero apostolo della nuova Scuola di Vienna. Lascia quel ruolo al coetaneo austro-ungarico Eduard Steuermann, allievo di Busoni. Curiosamente, fra i compositori russi trascura i modernisti Stravinskij e Prokof'ev, ma non il postromantico Rachmaninov e il simbolista Skrjabin. C'è da dire che, per volontà o per caso, non entra mai in Unione Sovietica e mai varca la cortina di ferro nel secondo dopoguerra.

Terminata la necessaria gavetta, la carriera di Giesecking decolla nel 1920 a Berlino e lo porta presto in gran parte d'Europa e nel 1926 negli Stati Uniti, sponsorizzato da Dwight Hamilton Baldwin, ormai diventato il maggior produttore di pianoforti americano nel Novecento. Con i suoi programmi alternativi si distingue dai dominanti Paderewski, Hofmann, Rachmaninov e si conquista una schiera di ascoltatori tale da farlo tornare con frequenza quasi annuale.

Negli anni venti, usa il doppio grimaldello del suono e del repertorio moderno per conquistare una quota di mercato da espandere negli anni trenta con l'inserimento obbligato del grande repertorio, cioè Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, sempre accanto agli ormai bene accolti Debussy e Ravel. In questo modo, a fine anni trenta si garantisce una posizione fra i grandi pianisti nei mercati di riferimento europei e nordamericani.

Scoppia la guerra e Giesecking mantiene la residenza in Germania.* Accetta di continuare a suonare su invito delle autorità nazionali, in occasioni ufficiali e anche in territori occupati militarmente, da solo o con orchestre dirette dall'olandese collaborazionista Willem Mengelberg e dal prudente patriota Furtwängler. Finito il con-

* Michael H. Kater, *The Twisted Muse: Musicians and the Music in the Third Reich*, Oxford University Press, Oxford 1999.

flitto, è soggetto al processo di denazificazione, dal quale è escluso il ben più compromesso Kempff. Non viene coinvolto l'altro possibile candidato, Wilhelm Backhaus, pur simpatizzante del regime, che era uscito dalla Germania nel 1930, prima dell'avvento del nazismo e si era stabilito a Lugano diventando cittadino svizzero. Giesecking non risulta iscritto al partito, ma solo incluso (probabilmente a sua insaputa) nell'elenco di un migliaio di personalità artistiche considerate utili per il prestigio del Reich. In ogni caso, le pubbliche esternazioni dei celebri pianisti ebrei (e rivali) Horowitz e Rubinstein nel 1949 causano la cancellazione della sua nuova tournée nel paese che nei decenni precedenti gli aveva assicurato il maggiore dei successi. Il caso si risolve nel 1953. Gli Stati Uniti gli riaprono le porte ma Giesecking non riesce a sfruttare l'occasione perché si spegne all'improvviso due anni dopo.

Nell'immediato dopoguerra mantiene comunque un fittissimo calendario di concerti in Europa e in sala di registrazione. Punta sui cavalli di battaglia Debussy e Ravel e sui grandi dell'Ottocento (quasi tutto Beethoven, qualche Schubert, tanto Schumann, ottimi Mendelssohn e Grieg, non poco Brahms, meno Chopin, niente Liszt), abbandonando di fatto moderni e contemporanei. Riesce a completare in meno di sei mesi (1955-56) una pregevole incisione di sonate, variazioni, concerti e pezzi vari di Mozart in occasione del bicentenario della nascita.

Hanno grande interesse, e non solo storico, le numerose incisioni bachiane che Giesecking realizza in previsione del bicentenario della morte: integrale del *Clavicembalo ben temperato*, *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletteissimo*, *Concerto italiano*, toccate, *Suites inglesi e francesi*. Mancano purtroppo le *Variazioni Goldberg*, nelle quali sarebbe di sicuro emersa appieno la varietà dei *pianissimi* delicati e cristallini, il velluto dei passaggi con sonorità più forti, l'eleganza dei fraseggi. Insomma, quelle qualità, peraltro distribuite sull'intera collezione, che rendono il suono del suo strumento tanto simile a quello del fragile clavicordo, eppure non lontano da quello dell'antico clavicembalo e del moderno pianoforte. Questo negli anni in cui il cembalista filologo Ralph Kirkpatrick e la sua scuola ricercano l'antico e il pianista visionario Glenn Gould apre al futuro.

Sempre durante la frenetica attività in sala di registrazione dei primi anni cinquanta, Giesecking riordina in nuove integrali i suoi favoriti Debussy e Ravel. Le ultime sessioni (settembre 1956) sono rivolte alle *Romanze senza parole* di Mendelssohn e ai *Pezzi lirici* di Edvard Grieg. Sono due raccolte monografiche imperdibili e tuttora insuperate. L'arte del timbro di Giesecking risuona perfetta proprio quando si applica ai pianoforti a coda dei saloni alto borghesi di Mendelssohn o a quelli verticali dei salotti piccolo borghesi di Grieg, sempre con la medesima eleganza, il giusto rimpianto per il passato, una malinconia che non è mai sdolcinata ma intimamente familiare.

Lecture

Walter Giesecking, *So wurde ich Pianist*, Brockhaus, Wiesbaden 1963.

Dean Elder, *Pianists at Play: Interviews with Leading Piano Virtuosos*, Kahn & Averill, Amersham 1986.

Piero Rattalino, *Walter Giesecking. L'entomologo*, Zecchini, Varese 2014.

Henry Cowell

(1897-1965)

Pianoforte nativo americano. Gottschalk. Ornstein. Cowell. Antheil. Cage.
Pianoforte preparato. Nancarrow. Feldman.

Una singolare rivolta contro la musica imperante (bianca o nera) e il suo strumento d'elezione, il pianoforte, prende forma negli Stati Uniti a metà degli anni dieci del Novecento. Ne è antesignano l'adolescente e quasi autodidatta Henry Cowell, un personaggio tuttora poco noto fuori dalla cerchia degli appassionati, ma incredibilmente influente sull'intera evoluzione della musica per pianoforte e non solo dell'intero Novecento. Vale la pena di seguirne le vicende, a loro modo romanzesche e di sicuro curiose.

Gli Stati Uniti sono ormai diventati il maggior mercato mondiale per il pianoforte, grazie all'attività degli esportatori e degli artisti europei immigrati, ma ancor più a tutti gli immigrati che nel 1900 portano la popolazione a 75 milioni, ben maggiore che in Germania (56), Austria-Ungheria (51), Gran Bretagna (38), Francia (38), Italia (32). Con i nativi americani e relative tradizioni praticamente estirpati, e la minoranza di schiavi liberati che si sta costruendo una sua nicchia col presente ragtime e poi con il jazz, la musica prevalente negli Stati Uniti è quella dei dominanti ex e neocoloni bianchi europei. La propongono anche i figli di coloni che tornano dopo essersi formati nei conservatori europei, portatori del romanticismo di Mendelssohn e del virtuosismo di Liszt.*

Il primo e più famoso pianista americano rientrato dall'Europa,

* David Nicholls (ed.), *The Cambridge History of American Music*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

a metà Ottocento, era stato Louis Moreau Gottschalk,* nato a New Orleans, studente a Parigi (1841), ottimo interprete del Primo Concerto di Chopin alla presenza dell'autore, concertista di giro al ritorno in patria (1853), fra i primi a incorporare nei propri pezzi ritmi e spunti autoctoni, afroamericani e caraibici: *La Bananier*, *Le Banjo* (1855), *The Union* (1862), *Souvenir de la Habana*, (1859), *Célebre tarantelle* (1869).

La figura preminente del tempo, Edward MacDowell,** studia pianoforte a Parigi assieme a Debussy nella classe di Marmontel, frequenta Liszt a Weimar, insegna e fonda scuole al ritorno, s'interessa un po' al folklore nativo, a quello irlandese e scozzese di riporto, con lo spirito (e il distacco) riservato da Liszt, Brahms e Dvořák al genere popolare europeo. Ciò basta a MacDowell per essere annoverato fra i fondatori della musica classica americana. Non basta a chi mantiene intatto lo spirito del pioniere e cerca sempre e comunque qualcosa di nuovo, infastidito dalla routine.*** È il caso di Henry Cowell, assieme ai tanti personaggi fra il geniale e il bizzarro che popolano il suo universo.

Nato in California, figlio di intellettuali, istruito saltuariamente in casa, autodidatta in musica, Cowell è comunque accolto diciassettenne all'università di Berkeley dove i regolari e accademici studi di armonia e contrappunto stimolano la sua natura di sperimentatore iconoclasta. Vi incontra il coetaneo Leo Ornstein,**** ottimo pianista che nella sua lunga vita (centosette anni) sperimenta, da autore e interprete, le più diverse correnti del Novecento. In quel tempo Ornstein è futurista e percussivo. Assieme a lui, Cowell inserisce nelle sue partiture il grappolo di note (*cluster*) ottenuto sul pia-

* S. Frederick Starr, *Bamboula! The Life and Times of Louis Moreau Gottschalk*, Oxford University Press, New York 1995.

** E. Douglas Bomberger, *MacDowell*, Oxford University Press, New York 2013.

*** David Nicholls, *American Experimental Music, 1890-1940*, Cambridge University Press, New York 1991; Michael Broyles, *Mavericks and Other Traditions in American Music*, Yale University Press, New Haven (CT) 2004.

**** Michael Broyles e Denise Von Glahn, *Leo Ornstein: Modernist Dilemmas, Personal Choices*, Indiana University Press, Bloomington (IN) 2007.

noforte abbassando contemporaneamente un gruppo di almeno tre tasti adiacenti.

Non è una novità assoluta, ma è teoricamente diversa da ogni precedente: per formare quei grappoli di note, Cowell non pensa a dita che seguono un preordinato percorso melodico-armonico (come in Scarlatti, Bach, Chopin, Debussy...); vuole che i tasti siano percossi con il palmo o il pugno della mano. Estende la pratica agli avambracci, per coprire un intervallo più ampio.

Lo aveva preceduto, in modo più gentile, Charles Ives,* che in «Hawthorne», primo movimento della sua *Concord Sonata* (1904-20), aveva prescritto l'impiego di una barra di legno con la quale abbassare tutti i tasti bianchi o neri di una porzione di tastiera. Con un'importante differenza rispetto a Cowell, però. La barra di Ives serve a sollevare gli smorzatori, non a far picchiare i martelletti. Lasciate libere di vibrare per simpatia, le corde non smorzate creano una nube di risonanze attorno alla melodia principale. Come succedeva nel settecentesco Pantalon e come non era possibile con il pedale del pianoforte, che solleva tutti gli smorzatori di tutte le corde, senza distinzione fra tasti bianchi e tasti neri. La grande importanza storica della *Concord Sonata* viene comunque da tanti fattori, musicali e no. L'esplicito riferimento ai padri del trascendentalismo americano (Hawthorne, Alcott, Emerson, Thoreau) ha ovvie implicazioni concettuali; le continue citazioni di temi classici (la Quinta di Beethoven), melodie etniche, passi di marcia sono parte del linguaggio specifico di Ives. La scrittura pianistica, infine, con le fluttuazioni ritmiche, la notazione ambigua, le libertà concesse all'esecutore, avrà un impatto decisivo nello sviluppo dello sperimentalismo tanto in America quanto in Europa.

La *Concord Sonata* è la sintesi dell'esplorazione del pianoforte del quasi cinquantenne Ives, che non va oltre. Mentre il quasi ventenne Cowell, dopo il primo risultato, *Dynamic Motion* (1916), prosegue con il suo lavoro più conosciuto, *The Tides of Manaunuan* (1917, o prima), una catena di *cluster* con l'avambraccio sinistro a sostene-

* J. Peter Burkholder (ed.), *Charles Ives and His World*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1996.

re le dita della mano destra alle prese con una linea melodica tanto banale quanto ispirata. La ricerca si sviluppa ulteriormente con *Aeolian Harp* (1923) e *Fairy Answer* (1929), nelle quali non si usa la tastiera: le corde del pianoforte sono messe in risonanza direttamente dalle dita dell'esecutore. In parallelo, Cowell escogita nuovi ritmi, armonie, aggregati, forme, in modo non dissimile da quanto, a Vienna, proprio in quegli anni sperimentano Schönberg e la sua scuola nell'area dell'atonalità e della dodecafonia.

Nei primi anni venti, Cowell è attivissimo nell'eseguire le sue musiche in America e in Europa. Suscita grande interesse nei circoli d'avanguardia. Alban Berg lo apprezza e Béla Bartók chiede perfino l'autorizzazione a usare la sua tecnica del *cluster*, cosa che fa subito (1926) sia nella propria Sonata che in *All'aria aperta*. Ovviamente Cowell fa infuriare i circoli conservatori (ma anche quelli meno intransigenti). Una sua performance al Gewandhaus di Lipsia (15 ottobre 1923) produce non solo schiamazzi e grida, ma anche pugni e schiaffi, tanto che deve intervenire la polizia per arrestare una ventina di scalmanati. Lui continua imperterrito a suonare e non manca di inchinarsi, a fine programma, ai residuali presenti in sala. Salvo ridurre in seguito le sue pubbliche esibizioni, per evitare rischi di incolumità personale.*

Non si arresta la vena compositiva di Cowell, fra l'altro con un Concerto per pianoforte e orchestra in tre movimenti (1928), ciascuno dei quali è concentrato su sovrapposizioni di piani armonici differenti, grappoli di note, controritmici. Si impegna pure nell'insegnamento, e da lui prendono lezioni (!) Aaron Copland e George Gershwin. Scrive articoli teorici, fonda una rivista con annessa casa editrice che pubblica musiche della sua cerchia, compreso l'amico Ives.** Non pretende che tutti la pensino come lui, basta si dichiarino iconoclasti e rivoluzionari. La sua attenzione verso la musica non

* Victor Rischitelli, *Henry Cowell and the Impact of His First European Tour*, North Sydney Australian Catholic University, Sydney 2005.

** Henry Cowell e Sidney Cowell, *Charles Ives and His Music*, Da Capo Press, Cambridge (MA) 1981; Leta H. Miller e Rob Collins, «The Cowell-Ives Relationship: A New Look at Cowell's Prison Eyes», in *American Music*, 2005, vol. 23, n. 4, pp. 473-492.

occidentale, ad esempio giapponese, indiana, coreana e ovviamente afroamericana, lo ispira nelle lezioni che dà allo sperimentatore messicano Carlos Chávez e a quello brasiliano Heitor Villa-Lobos. Le sue composizioni frastagliate e ineseguibili al pianoforte suggeriscono al compatriota Conlon Nancarrow* di dedicarsi interamente alla tastiera automatica, sfruttando il momento d'oro della pianola e componendo per questa spartiti eseguibili soltanto da una macchina e pertanto fascinosi come non mai.

La pulsione ad affidare a congegni automatici l'esecuzione di musiche fuori portata umana induce il coetaneo George Antheil** a inventare il suo tuttora fortunato (fra i non tanti cultori) *Ballet mécanique*, scritto nel 1923-25 inizialmente per sedici pianoforti meccanici (pianole), xilofono e percussioni, poi integrato con eliche d'aeroplano, clacson di automobili, suoni elettroacustici e rumori simili, in un trionfo di dadaismo futurista e surreale. Era nato come colonna sonora per il film muto omonimo, ideato da Fernand Léger. Presentato a Parigi nel 1926, è ricordato anche per gl'inevitabili schiamazzi che provoca. È rimasto un'icona: è stato più volte ripreso e oggi è disponibile in varie versioni, anche su YouTube.

Prima della lunga parentesi europea a Parigi e Berlino (1923-32), l'eccellente pianista Antheil, già allievo di un allievo di Liszt e buon interprete di Debussy, era stato vivace emulo del pianoforte percosso suggerito da Ornstein (piuttosto che da Cowell) e inteso come «incontro di pugilato» fra esecutore e strumento, con sonate non a caso intitolate *Airplane* e *Sauvage*, e contaminazioni come *Jazz Sonata* (1921-22). Dopo il ritorno in patria, Antheil diluisce alquanto lo spirito rivoluzionario e si rifà un nome come autore di semimorbide colonne sonore per i film di Hollywood, diretti fra gli altri da Cecil DeMille (*The Plainsman – La conquista del West*, 1936), Fritz Lang (*House by the River – Bassa marea*, 1950), Stanley Kramer (*The Pride and the Passion – Orgoglio e passione*, 1957).

* Kyle Gann, *The Music of Conlon Nancarrow*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.

** Carol J. Oja, *Making Music Modern: New York in the 1920s*, Oxford University Press, New York 2000.

A differenza di Antheil, l'attivismo iconoclasta di Cowell non si ferma neanche durante i quattro anni di detenzione nel carcere di San Quintino (1936-40) per comportamento immorale (omosessualità). Continua a comporre, a scrivere saggi teorici, aprendo alla musica aleatoria (ossia con ampie parti lasciate al libero arbitrio dell'esecutore) con, per esempio, *Amerind Suite* (1939), di cui realizza cinque versioni diverse, una più complicata dell'altra, eseguibili contemporaneamente da due o più pianisti fra loro indipendenti. Il carcere comunque indebolisce la fibra di Cowell. Negli ultimi anni si interessa di musica etnica e orientale, come peraltro aveva fatto già negli anni trenta. Il Giappone di *Ongaku* (1957), l'India della Sinfonia n. 13 *Madras* (1956-58), *Homage to Iran* (1959). Riprende a insegnare: aggiunge gli allievi Leonard Bernstein e Burt Bacharach a quelli d'anteguerra Aaron Copland e John Cage.*

Ovviamente è Cage chi meglio sviluppa la lezione di Cowell. Lui stesso aveva iniziato la propria carriera con le percussioni tradizionali gestite alla maniera di Cowell. Trovandosi a dover scrivere musica per la danzatrice afroamericana Syvilla Fort senza avere sul palco abbastanza spazio per sistemare i suoi numerosi attrezzi, Cage pensa di trasformare il pianoforte a disposizione in una vera batteria di percussioni, non operando però sulla tastiera, ma sull'intera cordiera. Inserire pezzi o fogli di carta sulle corde dello strumento non era una novità. L'aveva previsto perfino Ravel in *L'Enfant et les sortilèges* (1919-25). Anche Villa-Lobos, allievo di Cowell, aveva fatto così in *Chôros* n. 8 (1925). Cage però è subito più radicale. Invece di carta, usa materiali da guarnizione, pezzi di gomma e similari, disposti fra le corde. Nasce il mitico *Bacchanale* (composto nel 1938 e pubblicato nel 1940). Il risultato è tale da convincerlo ad abbandonare la composizione per percussioni vere e di concentrarsi sul pianoforte «preparato».

Cage inizia subito a sviluppare la nuova tecnica. Ma gli servono ben nove anni, in mezzo a una crisi creativa e una palingenesi maturata grazie alla filosofia indiana, per completare nel 1949 il ciclo *So-*

* David Nicholls, *John Cage*, University of Illinois Press, Champaign (IL) 2007.

natas and Interludes. In questo caso la disposizione e la natura degli oggetti è ben specificata da un apposito schema, vero e proprio manuale d'istruzioni, anzi: partitura integrativa. La prima esecuzione, nella prestigiosa Carnegie Hall di New York, è ben accettata dai sostenitori e non contestata dal resto del pubblico. Viene premiata dalla fondazione Guggenheim, il che consente a Cage di passare sei mesi in Europa, apprezzato a Parigi da Olivier Messiaen e dai suoi allievi Pierre Boulez e, in seguito, Karlheinz Stockhausen. Abbiamo così un altro caso (dopo il ragtime e il jazz) di esportazione inversa della musica, dal Nuovo al Vecchio mondo.

Lo snaturamento (nel bene e nel male) del pianoforte classico-romantico è così completo. Compresa la sottile ironia con cui Cage ricorda quella laboriosa e affaticante pratica di trovare, sullo strumento tradizionale, l'accordatura gradita al concertista di turno. Tuttavia, lo sberleffo maggiore di Cage al mito del pianoforte porta la data 1952: il titolo *4'33"* stabilisce la durata di un pezzo che vede il pianista sedersi davanti allo strumento, far scattare un cronometro e, senza mai toccare la tastiera, segnalare con cenni che si passa dal primo al secondo movimento e dal secondo al terzo (sono pause fra silenzi diversi), movimenti che durano rispettivamente 30", 2'40", 1'23". Trascorso il tempo cronometrato, l'interprete deve alzarsi e ringraziare il pubblico col rituale inchino. Il senso dell'operazione è almeno duplice. Istruito dalla dottrina Zen, Cage teorizza (anche in un fortunato volume)* che pure il silenzio è musica, e va ascoltato come «spazio» che contiene tutti i suoni (accidentali) possibili. Oppure si può interpretare come critica radicale al suono dello strumento e ai valori che rappresenta.

Non mancano gli interpreti specializzati, a vario livello, per le musiche pianistiche degli sperimentatori appena segnalati. All'americano David Tudor tocca l'onore della prima esecuzione assoluta di *Music of Changes*, del Concerto per pianoforte preparato, di *Winter Music* e soprattutto di *4'33"*. Con Cage, Tudor collabora a vari progetti successivi, in particolare alla realizzazione di musiche per la

* Cage John, *Silence: Lectures and Writings* [1961], Wesleyan University Press, Middletown 2011 (trad. it. *Silenzio*, il Saggiatore, Milano 2019).

Merce Cunningham Dance Company (della quale diventa direttore musicale dopo la scomparsa di Cage nel 1992). Tudor è anche il primo a presentare in America la Sonata n. 2 di Boulez. Stockhausen gli dedica il *Klavierstück VI*. Scrivono per lui anche Morton Feldman, La Monte Young, Earle Brown. Compone musiche proprie ma alla fine si concentra sulla sperimentazione elettronica.

Storico e fedele interprete delle indeterminazioni di Cage e soprattutto di Morton Feldman e di Cornelius Cardew è l'inglese John Tilbury, interessato all'improvvisazione interattiva fra il suo pianoforte e variabili sorgenti elettroniche.

Lecture

William Lichtenwanger, *The Music of Henry Cowell: A Descriptive Catalogue*, Brooklyn College Institute for Studies in American Music, Brooklyn (NY) 1986.

Martha L. Manion, *Writings about Henry Cowell: An Annotated Bibliography*, Brooklyn College Institute for Studies in American Music, Brooklyn (NY) 1982.

David Nicholls, *American Experimental Music 1890-1940*, Cambridge, Cambridge University Press, New York 1991.

David Nicholls (ed.), *The Whole World of Music: A Henry Cowell Symposium*, Harwood Academic Press, Amsterdam 1997.

Carol J. Oja, *Making Music Modern: New York in the 1920s*, Oxford University Press, New York 2000.

Michael Hicks, *Henry Cowell, Bohemian*, University of Illinois Press, Urbana (IL) 2002.

Henry Cowell, *Essential Cowell: Selected Writings on Music*, ed. By Dick Higgins, McPherson, Kingston (NY) 2002.

Galván Gary, «Cowell in Cartoon: A Pugilistic Pianist's Impact on Pop Culture», in *Hawaii International Conference on Arts and Humanities*, January 11-14 2006, Conference Proceedings, 2006.

Joel Sachs, *Henry Cowell: A Man Made of Music*, Oxford University Press, Oxford 2012.

George Gershwin

(1898-1937)

Terza via: blues e klezmer. Tin Pan Alley e Song Plogger. Gershwin. Jelly Roll Morton. Pianoforti Baldwin. Broadway e Hollywood. «Rapsodia in blu». Tra musica classica, jazz e song.

Per gran parte dell'Ottocento la musica classica nei maggiori centri americani sulla costa atlantica – a Filadelfia, Boston, New York – è determinata dal (grande) flusso in entrata di musicisti soprattutto tedeschi e dal (piccolo) flusso in uscita temporanea di studenti in formazione nei conservatori francesi e inglesi, ancor più a Weimar, Lipsia, Berlino. Nascono nelle capitali americane stagioni d'opera, orchestre sinfoniche, società di concerti in puro stampo europeo e identico taglio stilistico. Le scuole musicali di queste città hanno programmi identici a quelli dei maggiori conservatori europei. I pianisti-compositori americani che seguono quei percorsi ne fanno un uso buono ma non innovativo. Edward MacDowell è il caso emblematico. Nasce a New York, studia con Marmontel al Conservatorio di Parigi, conosce Liszt e Clara Wieck, insegna per qualche anno in Germania, torna in patria come professore alla Columbia University, compone in perfetto stile tardoromantico.

Le cose cambiano radicalmente a fine Ottocento e inizio Novecento. Sbarcano in quantità gli immigrati ebrei, in fuga dalle crescenti persecuzioni (*pogrom*) nell'impero russo, che allora comprende anche gran parte delle attuali Polonia e Ucraina. Con loro arriva una cultura musicale diversamente popolare e a suo modo classica, forgiata da lunga tradizione e innato talento. I nuovi musicanti dell'Est europeo entrano in contatto con l'«altra» musica americana che è quella, non meno emarginata, dei neri del Sud statunitense. Blues e

klezmer diventano fecondazione eterologa nel gran corpo della (ancora per poco) accogliente America. Il fenomeno Gershwin è figlio di quelle condizioni. Nato da una coppia di immigrati ebrei ucraino-russi nel rione di Brooklyn a New York, George Gershwin (americanizzazione dell'originale Jacob Gershwine, variante del precedente Gershowitz) inizia relativamente tardi a suonare il pianoforte. Attorno ai dieci anni comincia a strimpellare lo strumento di casa, prende lezioni per un paio d'anni da insegnanti privati, poi si affida per altri due al più strutturato Charles Hambitzer, che gli fa conoscere anche il repertorio «serio» europeo. Gli basta per essere assunto a quindici anni (1913) come *song plogger*, che è un tipico impiego nella Tin Pan Alley di New York, la via in cui nel primo Novecento hanno sede i principali editori di musica di consumo.* In un'epoca in cui non esistono ancora dischi e radio, il *song plogger* sta seduto al piano e suona, su richiesta, le nuove musiche che i potenziali acquirenti vogliono ascoltare per decidere se comprare o meno lo spartito relativo. Non è solo Gershwin a farsi le ossa così. Fra i tanti, tocca anche a Jerome Kern e Irving Berlin: simili origini, identici futuri trionfi a Broadway e Hollywood.**

Il pianoforte diventa così l'irrinunciabile strumento di lavoro per Gershwin, l'attrezzo per raffinare e collaudare le intuizioni melodiche e armoniche della propria fantasia. A sedici anni pubblica il suo primo *song*, passa alle dipendenze del colosso Aeolian come autore e arrangiatore. Registra su rulli di pianola una marea di canzoni proprie e altrui, talvolta con pseudonimi vari. Ha diciannove anni quando ottiene il primo grande successo con il ragtime *Rialto Ripples*.

Siamo nel 1917. Scott Joplin non è vissuto abbastanza per soffrire il declino del ragtime, superato dall'avvento delle nuove e multivariate forme di commistione/integrazione fra la musica dei neri e quella dei nuovi arrivati bianchi che va sotto il nome di jazz. Fra l'altro, pare che Joplin non fosse un gran virtuoso, certo non com-

* Larry Starr e Christopher Waterman, *American Popular Music: From Minstrelsy to MTV*, Oxford University Press, New York 2003.

** Jack Gottlieb, *Funny, it Doesn't Sound Jewish*, State University of New York Press, New York 2012.

petitivo con Jelly Roll Morton, l'esponente della nuova onda che s'impadronisce delle risorse del pianoforte introducendo nuove scale, altri accordi, diverse manualità.* Jelly Roll ha maggiore dinamica nel basso (mano sinistra) con intrichi ritmici afro-caraibici e spettacolare virtuosismo nei passaggi della mano destra.

Al ruvido sincopato del ragtime subentrano prima i bassi più elaborati e veloci dello stile Harlem Stride, più tardi le fluide movenze dello swing e, verso la fine degli anni trenta, gli scatenamenti del boogie-woogie. Un attento uso delle dissonanze con i tasti del pianoforte attenua le distanze armoniche con le intonazioni flessibili dei fiati e delle chitarre nel blues. Emergono il suono ancora più articolato di Thomas «Fats» Waller, i passaggi pirotecnici di Art Tatum (ammirato, forse invidiato, da Horowitz e Godowski), la scioltezza di Earl Hines.

Il pianoforte diventa immancabile nei complessi jazz piccoli e grandi. Sono pianisti-compositori i leader delle big band attive fra gli anni venti e gli anni cinquanta: Fletcher Henderson, Duke Ellington, Count Basie, Stan Kenton. Fondendosi bene con le note gravi del contrabbasso, con i ritmi della batteria e con i colori di clarinetti e sassofoni assieme agli squilli degli ottoni, il pianoforte esalta la fantasia degli improvvisatori, sia singoli che in gruppo. È ideale per un tipo d'intrattenimento che dalle case private si sta trasferendo in locali pubblici, ovviamente ben diversi da sale da concerto o chiese. Stanno arrivando il disco e la radio. Merito innegabile di Joplin è aver espanso un mercato già in ebollizione, per la gioia e le illusioni dei nuovi costruttori.

Posizionandosi bene nei segmenti del jazz, del blues, del song, cresce il peso della fabbrica di pianoforti di Dwight Hamilton Baldwin. Aveva iniziato nel 1868 come agente e nel 1893 si mette a produrre in proprio. Con aggressiva politica commerciale, con alta qualità per gli strumenti professionali grandi e con bassi prezzi per quelli amatoriali domestici, in pochi decenni consegue la più alta quota di un mercato nel frattempo più che triplicato. Mercato che nel 1909 tocca

* Howard Reich e William M. Gaines, *Jelly's Blues: The Life, Music, and Redemption of Jelly Roll Morton*, Da Capo Press, Cambridge (MA) 2004.

il suo picco assoluto con circa 370mila strumenti piazzati in un solo anno in tutto il territorio nazionale. È appena il caso di segnalare che, soltanto vent'anni dopo, il declino è ancora più rapido, con picco negativo a 30mila, coincidente con il crollo di Wall Street del 1929.

In parallelo, cresce a dismisura il mercato della musica riprodotta su disco, alla radio, al cinema, in teatro. È grazie a un musical di Broadway che esplode la fama del ventenne Gershwin. Il popolarissimo cantante Al Jolson travestito da nero (lui bianco, immigrato ebreo dalla Lituania russificata) nel 1919 inserisce nel fortunato musical *Sinbad* la canzone «Swanee», la incide per la Columbia e ne fa un successo mondiale. Segue, per Gershwin, una serie di song di straordinaria fortuna.

Ma a Gershwin, come prima di lui a Scott Joplin, non basta fare fortuna con le canzonette. Vuole scrivere cose importanti, alla maniera europea. Gli riuscirà con l'estrema opera-musical *Porgy and Bess*, ma solo dopo un percorso durato oltre un decennio. La voglia di scrivere in grande si manifesta durante la visita in Europa a metà anni venti, con la richiesta di lezioni a Nadia Boulanger, che declina, e a Ravel, che rinuncia con la elegantissima motivazione: «Perché diventare un secondo Ravel quando si è già un primo Gershwin». Anche Schönberg si sottare alla richiesta di insegnamento («Ti farei diventare un cattivo Schönberg mentre sei un ottimo Gershwin»). A Vienna Gershwin incontra anche Alban Berg, che gli regala la partitura di *Suite lirica*. Frequenta i cabaret di Berlino. Tornato in America, si fa dare lezioni di composizione classica dall'innovativo ucraino immigrato Joseph Schillinger.*

Non dimentica affatto il pianoforte, per il quale scrive la stupefacente *Rhapsody in Blue* (1924), anche il bel Concerto in Fa (1925), una seconda Rapsodia (1931) e le Variazioni su «I Got Rythm» (1934) per pianoforte e orchestra, più tre eccellenti preludi (1926) e un album di adattamenti di canzoni per pianoforte solo (1932).

Lo stile pianistico di Gershwin è dunque certamente, per addestramento e stile, lontano dall'accademismo europeo. Non segue

* Paul Nauert, «Theory and Practice in *Porgy and Bess*: the Gershwin-Schillinger Connection», in *Musical Quarterly*, 1994, vol. 78, pp. 9-33.

neppure le frenesie digitali dei pianisti neri che dominano negli anni venti e trenta, però ne assorbe i giri armonici e le ambiguità tonali. Di sicuro contano la domestichezza di Gershwin con il repertorio di consumo acquisita in gioventù, la necessaria spavalderia e l'immancabile tocco sentimentale. La sintesi fra tante componenti esterne e la vena creativa originale è ciò che rende davvero popolare, nel senso migliore del termine, tutta la musica di Gershwin e la trasforma in fonte di un nuovo genere d'intrattenimento leggero, ma non banale o soltanto di immediato sfruttamento commerciale.

Anche grazie a Gershwin il pianoforte acustico sopravvive nella musica destinata al pubblico di massa. Lo dimostra, per esempio, il successo delle trasmissioni televisive, dagli anni quaranta in poi, della brillantissima pianista jazz, cantante, intrattenitrice Hazel Scott. O la decennale fortuna, sui palchi di Las Vegas, del pittoresco (Wladziu Valentino) Liberace, con il suo pianoforte bianco e gli abbigliamenti multicolori. Non si perdono, neppure ai nostri giorni, le fortune dei cantanti al pianoforte di cose non banali. La rivoluzione del rock'n roll, negli anni cinquanta parte dai pianoforti scatenati di Fats Domino e Little Richard. Si accompagnano al pianoforte Ray Charles nel segmento soul, Nat King Cole e Billy Joel in quello del song, Elton John nel pop-rock. E poi arrivano i recenti suoni accattivanti del pianoforte, sempre acustico, dell'italiano Ludovico Einaudi e del giapponese Ryuichi Sakamoto.

Intanto continuano le sperimentazioni, sempre sul pianoforte acustico (a suo modo in concorrenza con le tastiere e le chitarre elettriche trionfanti dagli anni sessanta in poi), nel segmento del nuovo jazz. Alla big band guidata dal pianoforte solista di Duke Ellington, impegnata in locali importanti come il Cotton Club di New York o in estese tournée nazionali e internazionali, si affiancano piccoli complessi formati da un solista di tromba o sassofono supportato da batteria e immancabile pianoforte. Si superano le maniere in voga fra le due guerre, si cercano vie nuove. Contano di più le invenzioni-interazioni improvvisate fra i fiati solisti e pianoforte: dunque Charlie Parker, Coleman Hawkins, Miles Davis, John Coltrane in dialogo con Chick Corea, Bud Powell, Earl Hines, Thelonious Monk, per citarne alcuni. Trova nuove vie di virtuosismo pianistico Oscar

Peterson, vero erede dell'insuperabile Art Tatum. È un'altra stagione, quella del bebop.* Che arriva presto nell'Europa del dopoguerra, attraverso il suo tradizionale portone d'ingresso, Parigi.

Minore impatto ha invece il pianoforte di taglio classico (e non alternativo, come quello della scuola di Cage). Non sfondano le innovazioni pianistiche neoclassiche di Aaron Copland, Walter Piston, Roger Sessions. Neppure quelle seriali di Elliott Carter. Mantiene qualche interesse la neoromantica Sonata (1949) di Samuel Barber. In fondo, è il francese Ravel che assorbe molte cose da Gershwin e nel suo Concerto in Sol, scritto dopo il viaggio in America del 1928, realizza la migliore delle sintesi fra il pianismo classico europeo e quello jazz americano.

Lecture

William G. Hyland e George Gershwin, *A New Biography*, Praeger, Westport 2003.

Howard Pollack, *George Gershwin: His Life and Works*, University of California Press, Oakland 2007.

Walter Rimler, *George Gershwin: An Intimate Portrait*, University of Illinois Press, Champaign (IL) 2009.

Robert Wyatt e John Andrew Johnson (eds.), *The George Gershwin Reader*, Oxford University Press, New York 2004.

* Ira Gitler, *Swing to Bop: An Oral History of the Transition of Jazz in the 1940s*, Oxford University Press, Oxford 1985.

Vladimir Horowitz

(1903-1989)

Spettacolare in video e in scena. Tavolozza timbrica. Trionfali anni trenta. Depressione, eremitaggio. Serkin. Dalle miniature alle architetture. «Träumerei».

La capacità di inventare suoni nuovi, personalissimi e inconfondibili con il pianoforte moderno è la chiave vera dello straordinario successo che Vladimir Horowitz si merita per gran parte del Novecento nelle massime sale da concerto di tutto il mondo. Ha, infatti, un modo tutto suo di affrontare la tastiera. Si vede bene nei numerosi filmati ora ampiamente disponibili, ripresi dal vivo come nel documentario *The Last Romantic* di David e Albert Maysles (1985).^{*} I video mostrano sempre il suo modo di suonare: le falangi lunghe e diritte che aggrediscono i tasti come artigli e riescono a muoversi con strepitosa velocità; i polsi spesso mantenuti sotto la tastiera, pronti ad assumere posizioni impensabili; le braccia che scattano improvvisamente da un apparente letargo; il viso che rimane imperturbabile e si concede un sorrisino di soddisfazione non appena superato un passaggio cruciale.

La colonna sonora di quel video esalta la qualità musicale di Horowitz, strabiliante, un'orgia di timbri e ritmi, carezze e percussioni, fragori e sospensioni. Il tutto accostato con sublime disinvoltura, esibito pure con compiacimento, con sottile ironia. L'impressione è quella di un acrobata alle prese con numeri rischiosi o di un domatore di fronte a una tigre feroce. Intorno si sente (si vede) il pubblico in delirio e, nel documentario, la moglie arcigna. Percosso o accarezzato, il pianoforte di prammatica (il solito gran coda Steinway, di

^{*} <https://www.youtube.com/watch?v=Nqp3uGvcKE8> (ultimo accesso, febbraio 2025).

uso comune) è obbligato a sussurri e grida che nessun altro concertista riesce a ottenere. Le dita di Horowitz sono capaci di alterare la natura stessa dello strumento.

«Come in un circo» hanno sentenziato a lungo i (tanti) critici ostili, preoccupati che la maniacale concentrazione su qualità, varietà e volume del suono soffochi la fedeltà al testo e alle intenzioni dell'autore. Il tempo si è rivelato ancora una volta gentiluomo. Horowitz rimane tuttora non solo un perfetto testimone della vita musicale del suo tempo, ma un grande innovatore del modo stesso di affrontare il grande repertorio del passato con uno strumento (il pianoforte appunto) che possiede ancora tante potenzialità inesprese.

In ogni caso, Horowitz coltiva la sua immagine di istrione fin dagli esordi, nei primi anni venti. Nato in un piccolo centro dell'Ucraina, frequenta il Conservatorio di Kiev e ha come mentore il musicista polivalente Felix Blumenfeld, che non è un didatta specializzato in pianoforte ma un buon direttore d'orchestra. È Blumenfeld a stimolare nell'allievo la ricerca di sonorità «orchestrali» o, quanto meno, originali sulla tastiera. Il naturale talento per il virtuosismo acrobatico fa il resto. Diplomato nel 1920, Horowitz ottiene subito clamorosi successi prima in provincia e poi nelle capitali sovietiche Mosca e Pietrogrado, tanto da essere invitato nel 1925 a esibirsi a Berlino. Dopo un lungo rodaggio nella capitale tedesca, la fama esplode ad Amburgo, dove sostituisce all'ultimo momento una solista indisposta. Le travolgenti ottave, la forza e originalità del suono nel Primo Concerto di Čajkovskij gli valgono le ovazioni in sala e il passaporto per la fama internazionale. Seguono tanti concerti a Parigi, Roma, Londra e nel resto d'Europa, sempre all'insegna del virtuosismo puro, con programmi incentrati su Liszt (Sonata, *Reminiscenze da Don Giovanni*, *Mephisto-Walzer*), Chopin (ballate), Bach-Busoni (Toccata). Il 12 gennaio 1927 debutta alla Carnegie Hall di New York (Primo Concerto di Čajkovskij) lasciando sbalorditi il pubblico e perplesși (e talvolta ostili) i critici. Non ha invece riserve Sergej Rachmaninov, che gli diviene amico. Arturo Toscanini (di cui sposa la figlia Wanda), lo vuole solista in storiche incisioni di concerti di Beethoven (Quinto), Čajkovskij (Primo), Rachmaninov (Terzo). Il successo negli Stati Uniti e lo scoppio della Seconda guerra mon-

diale convincono Horowitz a stabilirsi insieme alla famiglia a New York nel 1939.

La sua costante presenza nelle capitali mondiali della musica lo ha già imposto come mito vivente in un contesto di veri giganti. Scomparsi Paderewski (1941) e Rachmaninov (1943) e con Hofmann ormai in declino, Horowitz si trova a rivaleggiare con Rubinstein, Backhaus, Gieseking, Godowski; e li supera tutti in popolarità e compensi, ma non in autorevolezza. La sua immagine di funambolo della tastiera mette in ombra la qualità dell'interprete. La stessa impaginazione dei suoi recital, impostata su molti pezzi brevi ad alto impatto spettacolare, scatena uragani di applausi dalla maggioranza del pubblico e simmetriche riserve fra minoritari (e presunti) intenditori.

Assai diverso è il ritratto che ne fa uno dei suoi pochi allievi, Garry Graffmann, lui stesso concertista di smagliante scuola russa, ottimo didatta e direttore del Curtis Institute, maestro di Lang Lang e Yuja Wang. Sottolinea quanto Horowitz s'impegni nel rendere il pianoforte simile alla voce umana, studiando con la massima attenzione le tecniche e i fraseggi dei grandi cantanti.* È un approccio molto diverso da quello di Rudolf Serkin,** un altro maestro con cui Graffmann aveva studiato, che invece chiedeva di trovare nel pianoforte il suono di strumenti diversi, per esempio cercando il suono del violoncello o del fagotto con la mano sinistra, o imitando con la mano destra i timbri della viola. Il pianoforte era certamente lo stesso, ma entrambi sapevano quanto fosse adattabile a fisicità diverse, se non proprio contrastanti.

Un altro allievo sia di Horowitz che di Serkin è Murray Perahia che riesce a trovare addirittura una sintesi fra i loro diversi approcci. Perahia mantiene il perfetto equilibrio stilistico di Serkin e la sfavillante tecnica di Horowitz ma trova un suono nitido e cristallino che gli consente di dare nuova luce, senza ascetismi e smancerie, alle più famose pagine del repertorio pianistico, da Bach a Brahms (ma non oltre), con punte di eccellenza nelle assai personali versioni di *Varia-*

* David Dubal (ed.), *Remembering Horowitz: 125 Pianists Recall a Legend*, Schirmer Books, New York 1993.

** Stephen Lehmann e Marion Faber, *Rudolf Serkin: A Life*, Oxford University Press, New York 2002.

zioni *Goldberg*, Studi di Chopin, trascrizioni Busoni-Bach, integrale dei Concerti di Mozart. Perché, oltre che solista, Perahia ha ottime doti di direttore d'orchestra e collabora con altri artisti e complessi da camera. Un allievo ideale, si direbbe.

Horowitz e il coetaneo Serkin sono davvero amici. Negli anni new-yorkesi si vedono spesso, suonano insieme. Però artisticamente sono diversi, forse antitetici. Il boemo Serkin vive il suo eccezionale talento di pianista in modo anti-virtuosistico, al servizio totale della musica, in maniacale rispetto del testo scritto e dell'etica che (presume) ne stia alla base. Contano i suoi studi giovanili con Arnold Schönberg, gli anni passati come pianista nel piccolo complesso da questi organizzati per portare a un pubblico ristretto trascrizioni di capolavori contemporanei. Serkin non è soltanto un solista. A lungo collabora con il grande violinista Adolf Busch e con il suo quartetto d'archi. Entra in formazioni da camera. Inventa la scuola estiva di Marlboro, con relativo festival. Dirige il Curtis Institute di Filadelfia (1968-76). Sua è la prima incisione su avventurosi rulli di pianola delle *Variazioni Goldberg* di Bach (1928). Ha un repertorio sterminato, non solo di classici ma anche di moderni. La solidità della formazione e il rigore della sua didattica peraltro contrastano con la sua presenza scenica visibilmente inquieta, con interpretazioni zeppe di contrasti drammatici esaltati dal suono cristallino che gli consente una tecnica eccelsa.

Serkin è dunque altro rispetto a Horowitz, che è vero uomo di spettacolo, che poco si cura delle note sbagliate e del rispetto del testo. Non fosse stato così, non avremmo la sua strepitosa interpretazione (meglio: trascrizione) dei *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij, con quella fantasmagorica irruzione di campanelli, campanoni e campanacci nella conclusiva «Grande porta di Kiev». Non avremmo le scorribande sulla tastiera delle variazioni di sua composizione su melodie della *Carmen* di Bizet o su *The Stars and Strips Forever* di John Philip Sousa. Perderemmo quel suo marcato gusto per il contrasto che rende indimenticabile la marcia funebre nella Seconda Sonata di Chopin: lugubre e angoscioso l'incedere del corteo nelle sezioni laterali, lieve e consolatorio il mormorio in quella centrale. Come sembrano ben distinti (e forse lo sono) gli stessi quattro movimenti dell'intera sonata.

C'è comunque dissonanza fra l'immagine esteriore dell'artista e la fragilità interiore dell'uomo, che esplode verso la metà degli anni quaranta. Si manifestano problemi prima fisici poi di nevrosi e depressione. Anche l'acclamato e amatissimo Horowitz, come molti altri concertisti di fama, risente dunque del rischio del successo effimero e dell'ostilità persistente della critica. Tanto che nel 1953 sospende ogni concerto in pubblico e si ritira nel suo appartamento di New York, trasformato in eremo dorato dove meditare, studiare, registrare nuove cose, tassativamente in privato.

Sente la necessità di essere rassicurato e compreso. Moltiplica la cura maniacale con cui da sempre prepara le sue esecuzioni e che sa così ben mascherare quando è in scena, esibendo giovialità e improvvisazione. Basti notare che, già nel 1938, aveva ripassato assieme a Cortot tutte le sonate di Beethoven. E che, prima di ristudiare Scarlatti negli anni cinquanta, aveva chiesto lumi al massimo esperto disponibile, il clavicembalista e clavicordista Ralph Kirkpatrick, accademico delle università di Harvard e Yale, allievo (critico) di Wanda Landowska, autore di un ponderoso saggio con catalogo di tutte le sonate dell'italiano. Per non dire dell'attenzione con cui Horowitz nel 1954 sceglie le tre sonate di Clementi, tutte fuori repertorio, da inserire in un disco monografico che impone alla casa discografica RCA Victor di registrare nel suo appartamento di New York. L'aneddotica di Horowitz in privato, in quegli anni e nei successivi, è ricchissima. Il suo accordatore di fiducia Franz Mohr racconta dei furori con cui Horowitz abbandonava di scatto la tastiera, indispettito per non essere riuscito a trovare il suono giusto, dopo aver ossessivamente provato e riprovato.*

Chiaramente è un'ulteriore conseguenza della depressione, perché fin da giovanissimo Horowitz aveva familiarità con gli studi di registrazione. Nel 1926 aveva perforato rulli di carta per le pianole di Welte-Mignon a Friburgo. Aveva affrontato il microfono della tecnologia di registrazione elettrica della RCA nel 1928. In seguito, aveva inciso per Columbia (1962-73), di nuovo per RCA con riprese dal vivo, passando quindi a Deutsche Grammophon (1985-89) per fini-

* Franz Mohr, *My Life with the Great Pianists*, Baker Book House, Grand Rapids (MI) 1992.

re con Sony negli ultimi giorni di vita. La sua discografia è smisurata, da integrare con altri supporti multimediali, il tutto gestito con grande senso degli affari.

Comunque, dopo ben dodici anni di completo eremitaggio, Horowitz si convince che il suo mondo musicale non può limitarsi all'assetto del disco e ha bisogno di avere vita pulsante intorno a sé. Il ritorno in pubblico, il 9 maggio 1965 alla Carnegie Hall, è un evento preparato con cura, i biglietti vanno a ruba, l'esito è trionfale. Il programma segna anche un cambio di rotta. Non ci sono i classici suoi pezzi di bravura, ma Bach-Busoni per iniziare, Schumann (Fantasia op. 17) come piatto forte, due gemme di Skrjabin e tre di Chopin, con un classico cavallo di battaglia (Prima Ballata di Chopin) in conclusione di programma e l'aggiunta, quale ultimo della terna di bis, quel *Träumerei* di Schumann di cui ritiene di avere una sorta di esclusiva, forse a ragione.

Negli anni di pausa di meditazione, Horowitz decide di ridurre drasticamente il numero dei concerti e di sfoltire l'immenso repertorio costruito nella prima gioventù, anche piuttosto innovativo. Non meno del suo amico-rivale Rubinstein, è attento anche agli autori contemporanei: oltre a Debussy e Ravel, anche Poulenc, Prokof'ev, Stravinskij, Kabalevskij, Barber. E, prima dei grandi romantici, anche Czerny, Hummel e soprattutto Scarlatti, da Horowitz trasformato in primo re del pianoforte.

Segue un altro trentennio di trionfi in tutto il mondo, limitati nel numero ma epocali nell'impatto mediatico, esaltati da un abile utilizzo dei nuovi mezzi audiovisivi e da una sagacia imprenditoriale (unita a una ben nota parsimonia), che fanno di Horowitz il pianista con maggior fortuna di tutto il Novecento.

Lecture

Harvey Sachs, *Virtuoso*, Thames and Hudson, London 1982.

Harold C. Schonberg, *Horowitz: His Life and Music*, Simon & Schuster, New York 1992.

David Dubal, *Evenings with Horowitz*, Carol Publishers, Secaucus (NJ) 1991.

Èmil' Gilel's

(1916-1985)

URSS esuli e sostituti. Igumnov, Neuhaus, Gol'denvejzer. Judina. Sofronickij. Gilel's anni trenta. Ambasciatore del pianismo sovietico in Occidente.

Tocca all'ucraino Èmil' Gilel's mostrare al mondo, nel 1938, che nella Russia diventata Unione Sovietica il grande pianismo non è morto. Avviene al Concorso Regina Elisabetta di Bruxelles, istituito l'anno precedente e riservato ai violinisti, subito vinto dal sovietico-ucraino David Ojstrach. L'anno successivo, riservato ai pianisti, il concorso laurea appunto Gilel's e gli apre le porte del concertismo mondiale. Però lo scoppio della guerra impedisce la realizzazione di una tournée negli Stati Uniti già programmata per il 1939. Gilel's continua i suoi studi e suona spesso in patria, anche per le truppe impegnate al fronte, tanto da meritare il premio Stalin nel 1946. Gli è (relativamente) presto concesso di varcare la cortina di ferro. Debutta a Londra nel 1952 e a Filadelfia nel 1955, diviene ospite abituale delle maggiori società concertistiche occidentali. Si trasforma in vero ambasciatore della rinnovata scuola pianistica russa, dopo il difficile ventennio fra le due guerre.

Nel turbolento decennio che vede la fine dell'impero zarista di Nicola II e il consolidamento della repubblica comunista di Lenin, la vita sociale in Russia subisce una frenata tanto ovvia quanto memorabile. Quella musicale non è da meno.* In particolare, il mondo del pianoforte ne è sconvolto. Crolla il mercato di aristocratici e borghesi piccoli e grandi. Falliscono i costruttori di pianoforti piccoli e gran-

* Francis Maes, *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar*, University of California Press, Berkeley (CA) 2002.

di. Contano da subito le defezioni di grandi artisti e grandi didatti. Il 1917 è catastrofico. Stravinskij è in Svizzera e tornerà soltanto nel 1962. Rachmaninov non rientra da una tournée in Scandinavia, rifugiandosi negli Stati Uniti. Scappa letteralmente il polivalente Siloti, pure lui emigrato oltre Atlantico e ben accolto a New York. Fugge bambino in maniera avventurosa il principe (di sangue) e virtuoso (di dita) Nikita Magalov, stabilendosi a Parigi. Sostenuto da Rachmaninov e da Hofmann (che lo vorrà al Curtis Institute) l'ucraino Benno Moiseiwitsch si trasferisce a Manhattan e Filadelfia prima di stabilirsi (1929) a Londra. Josef Lhévinne e la moglie Rosina, già internati come nemici a Berlino, riescono ad approdare a New York nel 1919, trovando poi impiego come insegnanti alla Juilliard School.

Espatria con visto regolare, via Siberia, Giappone, USA il brillantissimo Prokof'ev. Visto regolare ottiene nel 1922 anche lo stimatissimo (e iperconservatore) Nikolaj Metner che, dopo sfortunate esperienze a Parigi e in America, e dopo un deludente tentativo di rientro nel 1929, finisce isolato a Londra. Nel 1925 Horowitz esce col pretesto di un periodo di studio con Schnabel a Berlino e tornerà soltanto nel 1985. Isabelle Vengerova emigra nel 1923 e partecipa alla fondazione del Curtis Institute di Filadelfia insegnando, fra gli altri, a Samuel Barber, Leonard Bernstein, Lukas Foss, Dimitri Tiomkin. Simon Barere, allievo di Blumenfeld e dunque compagno di studi di Horowitz, riesce a espatriare soltanto nel 1929; deve poi scappare dalla Berlino nazista e stabilirsi a New York nel 1939, in tempo per sbalordire il pubblico e i concorrenti diretti (Horowitz in primo luogo) con il suo stupefacente virtuosismo.

L'elenco può continuare, però si comprende già così l'impoverimento culturale del paese e il rischio reale che il patrimonio tecnico si trasferisca per intero nel Nuovo Mondo. Pur tra le immense difficoltà economiche e politiche degli anni venti, grazie alla liberale politica culturale del ministro Anatolij Lunačarskij, l'Unione Sovietica mantiene discreti scambi con l'Occidente, permette le visite di Alban Berg, i concerti di Antheil, lo studio dei moderni e dei modernisti. La resilienza del sistema educativo continua. I criteri di selezione non cambiano e nemmeno la disciplina didattica, che resta sempre orientata al professionismo e all'insegnamento pubblico. Le

cattedre vacanti dei conservatori sono occupate da validi sostituti: Konstantin Igumnov, Heinrich Neuhaus e Aleksandr Gol'denvejzer a Mosca, Leonid Nikolaev a Leningrado.* Così, alla prima edizione del concorso Chopin di Varsavia (1927) l'Unione Sovietica è in grado di presentare una robusta schiera di candidati. Viene selezionato anche Horowitz, che preferisce rinunciare, per starsene in Germania. Partecipa fiducioso pure Dmitrij Šostakovič che si deve accontentare della menzione riservata a chi non ottiene uno dei primi quattro premi. Vince il sovietico Lev Oborin, futuro collaboratore fisso del violinista David Ojstrach e maestro di Vladimir Aškenazi.

Le frontiere di fatto si chiudono a lungo negli anni trenta, con la collettivizzazione forzata, la carestia, l'avvento dell'assolutismo conservatore stalinista. Ne fa le spese un'intera generazione di giovani talenti. Fra questi troviamo Marija Judina,** personaggio certamente singolare (integralista religiosa, sciatta nel vestire, a suo modo protofemminista) ed eccellente pianista. Allieva di Nikolaev al Conservatorio di San Pietroburgo, si impone in un circolo ristretto ma influente, con un repertorio centrato sui moderni Hindemith, Webern, Schönberg. Ha anche in repertorio tanto Bach, con l'intero *Clavicembalo ben temperato*, un algido Mozart, un nevrotico Beethoven, gli immancabili Musorgskij e Skrjabin. Sebbene ammirata da Stalin, le regole del tempo non le consentono esibizioni fuori confine. Ma restano tante incisioni discografiche di buona qualità, che permettono di ammirare il suono limpido e discutere le corse nei tempi veloci e la flemma in quelli lenti.

Assieme a Šostakovič, nella classe di Nikolaev, è compagno di studi della Judina uno dei maggiori pianisti del tempo, Vladimir Sofronickij. Considerato tale almeno dai pochi che lo sentono dal vivo. Gli è consentito di uscire dall'URSS soltanto nel 1928 e nel 1929, per una serie di concerti in Francia. E un'altra volta a fine luglio 1945, quando è comandato direttamente dal suo ammiratore Stalin

* Christopher Barnes (ed.), *The Russian Piano School: Russian Pianists and Moscow Conservatoire Professors on the Art of the Piano*, Kahn & Averill Publishers, Amersham 2007.

** Giuseppina Manin, *Complice la notte*, Guanda, Milano 2021.

a Potsdam per intrattenere Roosevelt, Churchill e gli altri delegati alla conferenza in cui si discute la spartizione della Germania sconfitta in guerra. Passa il resto della sua non lunga vita insegnando (malvolentieri) nei conservatori di Leningrado prima e Mosca poi. È considerato il perfetto interprete di Skrjabin, che non aveva conosciuto di persona, ma l'autenticità delle sue esecuzioni è garantita dalla moglie Elena, figlia primogenita del compositore e pure lei allieva di Nikolaev. Incomparabile la sua abilità nello sciogliere e valorizzare gli intricati disegni ritmici, nel mantenere leggero il suono anche dove la scrittura è più massiccia, nel reggere la tensione lirica senza cedere alla frenesia. Non c'è solo Skrjabin nel suo repertorio. Sofronickij è grande nelle miniature di Chopin, nei polittici di Schumann, nelle trascrizioni schubertiane di Liszt, pure in Bach e Prokof'ev. Ovunque spunta il velo della malinconia, specchio della sua natura di uomo schivo e isolato. Si percepisce bene dalle non poche registrazioni fonografiche che ci ha lasciato. Si capiscono gli omaggi che gli rendono i più giovani colleghi (e rivali) Richter e Gilel's.

Tornando a Gilel's, la sua finestra di opportunità si apre a fine anni trenta, quando, nella logica di apertura dell'URSS verso un'Europa nazificabile, riprendono i contatti culturali con l'esterno. Nel 1936 si aggiudica il secondo premio a un concorso a Vienna vinto dal collega e rivale Yakov Flier, e due anni dopo vince a Bruxelles, con Flier terzo e Benedetti Michelangeli settimo. La sua vittoria è più che meritata, frutto di talento naturale e formazione impeccabile. Aveva concluso i precoci studi al Conservatorio della nativa Odessa nel 1935 perfezionandosi quindi a Mosca, inizialmente con Heinrich Neuhaus, col quale ebbe però rapporti difficili.

La sua carriera è folgorante. Ascoltandolo alla radio, Rachmaninov lo elegge suo erede artistico, spedendogli la medaglia che deteneva da quando lui stesso era stato nominato successore di Anton Rubinštejn. Prokof'ev gli dedica la propria Ottava Sonata (1944). Gli viene conferito subito (1946) il premio Stalin. Forma un trio con il violinista Leonid Kogan e il violoncellista Mstislav Rostropovič. Conquista la cattedra al Conservatorio di Mosca. Da presidente della giuria, con l'assenso di Chruščëv, nel 1958 proclama Van Cliburn vincitore del Concorso Čajkovskij. Il tutto accanto a un'intensa at-

tività concertistica, da solo o con le migliori orchestre nelle capitali musicali di tutto il mondo. Muore all'improvviso, a Mosca, durante un controllo medico, interrompendo a pochi passi dalla fine la programmata incisione dell'integrale delle Sonate di Beethoven.

In sala d'incisione Gilel's inizia a lavorare già negli anni trenta. Risale al 1935 l'esecuzione della *Fantasia sulle «Nozze di Figaro» di Mozart* scritta da Liszt e riarrangiata da Busoni. Continua regolarmente nel dopoguerra con l'etichetta sovietica Melodija. È disponibile una bella antologia (edita dalla Deutsche Grammophon) di registrazioni del giovane Gilel's, che mostrano una stupefacente esibizione di forza e velocità nei più impervi pezzi di Liszt e Schumann, con delicatezze inattese e prelibate digitazioni in Scarlatti. Il successo delle sue tournée mondiali lo porta, a partire dagli anni settanta, a incidere anche per case discografiche straniere, in primo luogo l'olandese Philips e la tedesca Deutsche Grammophon. La documentazione è ampia, e dunque consente di cogliere significative evoluzioni di stile. Si notano, per esempio, l'irruenza giovanile con cui attacca e sviluppa il primo tempo di un suo cavallo di battaglia, il Terzo Concerto di Rachmaninov nella registrazione del 1949. E il tono più disteso del Secondo Concerto di Brahms, inciso nel 1972 con la direzione del tedesco Eugen Jochum, rispetto a quello ben più aggressivo del 1958 con Fritz Reiner sul podio della Chicago Symphony.

La tecnica però non cambia. Gilel's, l'unico pianista sovietico autorizzato a girare il mondo negli anni cinquanta (e con lui il violinista Ojstrakh) non è soltanto un ambasciatore «politico». Rappresenta davvero la grande tradizione russa, come l'aveva fondata Anton Rubinštejn, fatta cioè di slancio e di forza. Con la differenza che il suono di Gilel's, dal vivo come da disco, è assolutamente nitido, scolpito da dita notoriamente d'acciaio. Più che sui colori, più che sui timbri del pianoforte, Gilel's lavora sui piani sonori, con lo spirito dello scultore piuttosto che del pittore: non certo impressionista, neppure figurativo. Si sente bene in una sua famosa (e premiata) esecuzione della sonata *Hammerklavier* di Beethoven, perfetta negli sbalzi fonici di primo e ultimo movimento, nella frenesia controllata del secondo; meno nelle meditazioni del terzo. Nasce una prospettiva diversa perfino nelle sue interpretazioni di Debussy, limpide ep-

pure tanto suggestive. Nel suo vastissimo repertorio non ci sono solo pezzi monumentali o trasformabili in tali da un artista monolitico e così sicuro di sé. Ci sono anche deliziose testimonianze di tempi e tradizioni passate, l'intimismo domestico dei *Pezzi lirici* di Grieg selezionati e incisi nel 1974. O inaspettate irruzioni cubiste quando, giovane (1940), si cimenta con il virtuosismo di Liszt e quando, maturo (1958), compete in divisionismo con Fritz Reiner e la Chicago Symphony nel Primo Concerto di Čajkovskij. Che danno luce alternativa all'arte di Gilel's e al pianismo che rappresenta, che è russo, anzi sovietico.

Le sfaccettature di quel pianismo che riflettono luce diversa dal cristallo che hanno in comune si sentono bene nei tanti virtuosi che troviamo nelle generazioni successive. In particolare, in Grigorij Sokolov, fedele come pochi alla tradizione, nello stile e nel repertorio. Allievo del Conservatorio di Leningrado e vincitore a sedici anni (1966) del Concorso Čajkovskij di Mosca, pur iniziando relativamente tardi la sua carriera fuori dall'Unione Sovietica, coglie successi in tutto il mondo grazie alle sue interpretazioni dei classici e romantici (Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, Brahms, fino a Skrjabin), con importanti estensioni ad autori precedenti: non solo Bach, ma anche Froberger, Byrd, Couperin. Non mancano esplorazioni nel primo Novecento di Ravel e (meno) Debussy, con una delle migliori rese sonore dei *Trois Mouvements de Pétrouchka* di Stravinskij. Oltre non va. Preferisce suonare (e registrare) in pubblico e senza orchestre, perché il poco tempo consentito per le prove non gli consente di trovare le giusteintonie con i direttori. Da sempre a disagio con le autorità del suo paese, si trasferisce in Spagna e nel 2022 ne ottiene la cittadinanza.

Sokolov è dunque uno dei più recenti esuli fra gli allievi del glorioso Conservatorio di San Pietroburgo fondato da Anton Rubinštejn. Come appare nel Grafico 6 dell'appendice «Protagonisti», l'emigrazione causata dalla Rivoluzione del 1917, il trasferimento a Mosca della capitale politica e circostanze contingenti fanno sì che il Conservatorio fondato dal fratello Nikolaj Rubinštejn formi i più celebri pianisti russi del Novecento. Sempre a Mosca, cresce l'importanza dell'Istituto Gnessin, fondato nel 1895 e destinato all'educazione

di ragazzi particolarmente dotati, con insegnanti di pianoforte del calibro di Marija Judina e Maria Grinberg. Fra gli allievi che si sono imposti nel primo Duemila troviamo concertisti ora sulla cresta dell'onda mondiale: Boris Berezovskij, Evgenij Kisin, Daniil Trifonov, Aleksandr Malofeev. Che hanno alle spalle una preparazione tecnica e una memoria storica che consente loro di reggere la nuova concorrenza dei prestidigitali cinesi e coreani.

Lecture

Elyse Mach, *Great Contemporary Pianists Speak of Themselves*, Dover Publications, Mineola (NY) 1991.

Franz Mohr, *My Life with the Great Pianists*, Baker Book House, Grand Rapids (MI) 1992.

Emil Gilels Foundation, archiv.emilgilelsfoundation.net (ultimo accesso, febbraio 2025).

Terzo orbitale

Long Playing

L'offerta di intrattenimento musicale domestico fa un ulteriore salto di qualità nel 1950, quando per la prima volta viene introdotto un nuovo formato di disco, il microsolco a 33,3 giri al minuto che, su un diametro di trenta centimetri può raccogliere fino a circa trenta minuti di musica per facciata. Lo permettono il solco più stretto e preciso, il supporto nel nuovo materiale plastico chiamato vinile. È finalmente possibile ascoltare un'intera sinfonia (di Mozart, di Haydn) o un'intera sonata (di Beethoven, di Chopin) senza fastidiose interruzioni del flusso musicale dei movimenti. Non solo. Il nuovo formato suggerisce la raccolta in apposito cofanetto di più dischi secondo principi tematici, per generi e autori: nel caso del pianoforte, tutte le Sonate di Beethoven in sette dischi, tutti i Notturmi di Chopin in quattro dischi e così via.

L'americana Vox è la prima a sfruttare la nuova opportunità commerciale, presto seguita dalle concorrenti domestiche RCA e Columbia, dalla tedesca Deutsche Grammophon, dall'inglese Decca, dall'olandese Philips, per citare solo le maggiori impegnate nello specifico segmento classico. A fine anni cinquanta, un ulteriore salto tecnologico consente l'introduzione della stereofonia, da parte dell'americana Audio Fidelity Records e subito accolta dalle maggiori case discografiche. Nel disco monofonico, la puntina si limita a seguire le variazioni verticali del solco. Nel nuovo sistema stereofonico, la puntina si sposta anche in orizzontale, ripartendo così i

suoni anche fra destra e sinistra, con possibilità di amplificazione separata su diversi gruppi di altoparlanti. Si ottiene la diffusione del suono da punti distribuiti nella stanza di una casa privata, migliorandone l'ambientazione. Se ne giovano di più orchestre e complessi vocali e strumentali, ma si arricchisce nettamente anche il suono riprodotto del pianoforte.

Il nuovo disco a 33 giri crea eccezionali opportunità per la musica leggera: non più una singola canzone per lato come nel caso del 78 o del più recente 45 giri, ma una collezione di sei, otto brani riservati a un singolo cantante o gruppo strumentale. In parallelo nasce e velocemente si afferma il genere rock, con vendite stratosferiche che rendono commercialmente marginali quelle pur eccellenti delle collezioni classiche. E nel nuovo segmento di musica leggera, il pianoforte quasi scompare, sostituito nelle formazioni musicali (band) alla moda dalle tastiere elettriche, il cui suono (come quello delle analoghe chitarre) è meglio amplificabile nelle sempre più diffuse adunate musicali all'aperto e al chiuso, nei prati e negli stadi.

La rivoluzione (anche) nel modo di produrre, riprodurre, ascoltare la musica diventa non meno importante con l'invenzione del semiconduttore denominato «transistor». Presentato nel 1947 e rapidamente sviluppato negli anni cinquanta, il transistor rende obsoleti i primitivi diodi e le più perfezionate valvole termoioniche. Segna il passaggio dal flusso dell'informazione sonora a continuità lineare dell'analogico alla discontinuità aritmetica del digitale. Permette la costruzione di circuiti integrati su supporti sempre più piccoli. Riduce in modo drastico il volume, il peso e il costo di macchine e strumenti. Trasforma gli ingombranti apparecchi radio alloggiati in casa e dipendenti dai fili della rete elettrica in radioline portatili, addirittura tascabili, con un consumo di energia talmente ridotto da essere alimentati da piccole pile. Nasce così l'ascolto della musica in movimento, fuori casa. L'uso delle cuffie e la trasmissione radiofonica in modulazione di frequenza consentono pure la fruizione della neonata stereofonia. Arriva la musica digitalizzata e digitale.

Il nuovo sistema a transistor consente di produrre suoni da frequenze generate in stato solido, non più come coi magneti rotanti degli organi Hammond o altri sistemi ancor più macchinosi. Da

una tastiera portatile le onde sonore sintetizzate elettronicamente possono arrivare ad amplificatori che a loro volta sostituiscono con circuiti a transistor freddi le gloriose valvole termoioniche calde, fragili, ingombranti, voraci di energia. Iniziano a diffondersi i pianoforti digitali, per uso domestico. Utilizzando tecnologie sviluppate dal 1962 dall'azienda giapponese Korg, pioniera nel campo delle tastiere elettroniche, nel 1983 la controllante Yamaha commercializza per prima un innovativo strumento denominato Clavinova che nel tempo verrà continuamente aggiornato. Ha una tastiera studiata per avvicinarsi ragionevolmente al pianoforte tradizionale, anche se non ne ha ancora la meccanica, introdotta nei modelli più recenti. Nei primi modelli, il suono è generato elettronicamente all'interno dello strumento con un processo di sintesi a modulazione di frequenza. In quelli successivi è attinto da un proprio archivio elettronico (data base) di suoni prodotti da un pianoforte vero, campionati, registrati, memorizzati e subito disponibili, grazie alla velocità di elaborazione elettronica, con un semplice click sulla tastiera. Con la medesima tastiera, sullo stesso strumento, con analogo principio, grazie all'ampia memoria su silicio, diventa possibile riprodurre il suono (digitalizzato) dei tanti registri dell'organo, del clavicembalo, di ogni altro strumento.

Ci sono evidenti vantaggi pratici (poco ingombro, ascolto in cuffia), ma si continua a cercare l'anima vera del pianoforte acustico, che sta nel rapporto diretto con la meccanica che muove i martelletti sotto le dita educate di un bravo pianista. Dita che sanno trovare risanze e colori magici pur nella manifesta condizione binaria della tastiera in bianco e nero. Perché resta il problema, originale e inevitabile, che le dita e il soffio umani non agiscono direttamente sul generatore del suono, come succede con le corde degli archi e i tubi dei fiati. Serve comunque un intermediario fra dita e corde, appunto la tastiera che comanda i martelletti.

Ma, come di regola succede, il problema si può trasformare in opportunità. Come sono riusciti a dimostrare i grandi pianisti del secondo Novecento, impegnandosi a fondo nel valorizzare risorse inesplorate nella meccanica del pianoforte acustico, rinnovando così il ciclo di vita di un prodotto industriale che sembrava, ancora una

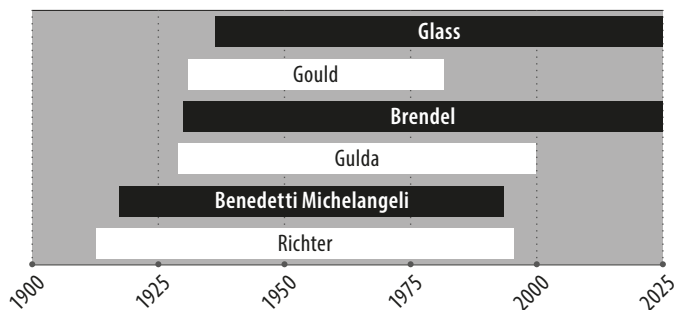
volta, avviato a rapido declino. Ecco, allora, il modo non accademico di Svyatoslav Richter, l'ossessione per il suono puro di Arturo Benedetti Michelangeli, l'attenzione al jazz di Friedrich Gulda, la rivalutazione del neoclassicismo di Alfred Brendel, la visionaria astrazione di Glenn Gould, il nirvana ripetitivo di Philip Glass.

Lecture

Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham-London 2003.

Greg Milenr, *Perfecting Sound Forever: The Story of Recorded Music*, Granta Books, London 2010 (trad. it. *Alla ricerca del suono perfetto. Una storia della musica registrata*, il Saggiatore, Milano 2016).

Età dei pianeti del terzo orbitale



Svjatoslav Richter

(1915-1997)

Formazione eccentrica. In teatro a Odessa. Neuhaus. Restrizioni politiche. Tournée americana e trionfi in Occidente. Giappone. Yamaha. Bach, Beethoven, Schumann, Brahms, Debussy.

«È un genio... L'allievo geniale che ho sempre sognato di avere... Non ho nulla da insegnargli.»* Così si esprime più volte Heinrich Neuhaus, dal 1922 titolare della cattedra di pianoforte (accanto a Konstantin Igumnov e Aleksandr Gol'denvejzer) al Conservatorio di Mosca. Svjatoslav Richter gli si presenta nel 1937, ventiduenne, ed è subito ammesso al corso di perfezionamento. Basta il semplice ascolto da parte del maestro (e direttore in carica). Non c'è il normale esame di ammissione, che peraltro Richter mai avrebbe superato. È infatti del tutto autodidatta. Gli manca la tecnica di base, le scale e gli arpeggi, gli studi elementari di Czerny e Cramer e quelli via via più difficili con i quali sono addestrati gli aspiranti concertisti nel selettivo Conservatorio della capitale.

Richter, infatti, si forma da solo accompagnando cantanti durante le prove al Teatro d'Opera di Odessa, dove il padre è organista. Ha una capacità innata di leggere a prima vista le riduzioni per pianoforte delle partiture orchestrali delle opere liriche. Aiuta i cantanti a trovare i fraseggi giusti, a cogliere le sottigliezze timbriche degli strumenti che li avrebbero sostenuti sulle scene. Lui stesso impara a far cantare il pianoforte. Fin da piccolo aspira a dirigere l'orchestra, ama il teatro. Ama Verdi e Puccini, soprattutto Wagner, del quale

* Heinrich Neuhaus, *The Art of Piano Playing*, Kahn & Averill, London 1998 (trad. it. *L'arte di suonare il pianoforte*, Orthotes, Napoli 2025).

conosce a memoria l'intera *Tetralogia*. Le dita lunghe e affusolate e il palmo ampio gli consentono di coprire almeno un paio di tasti in più di una mano normale. Tanta estensione e la superiore agilità gli consentono di trovare modi di attacco e posizioni sulla tastiera impossibili per gli allievi comuni e dunque non previsti dalla didattica accademica. La qualità e la varietà dei suoni che riesce a creare sono, fin dall'inizio, assolutamente nuovi, inauditi (in senso letterale).

Nel 1937, per fuggire alla caccia alle streghe stalinista in corso a Odessa, Richter decide di punto in bianco di andare a Mosca e farsi ascoltare da Neuhaus, che ha sentito una volta in concerto: lo ha incantato e spera di essere accolto alla sua scuola. Gli va bene, perché Neuhaus è davvero fuori dal coro dei colleghi e anche per questo, come direttore del Conservatorio, durerà poco, pur mantenendo la cattedra fino alla morte. Nato in Ucraina, figlio di musicisti imparentati con musicisti tedesco-polacchi, Neuhaus era stato un fanciullo prodigio, allievo di Leopold Godowski a Berlino e Vienna, diplomato a San Pietroburgo, concertista precoce. La Grande guerra e complicazioni fisiche e psicologiche, assieme a restrizioni politiche, ne bloccano la carriera internazionale, mentre prosegue quella in Unione Sovietica, in parallelo all'insegnamento.

Neuhaus diviene famoso non solo per un vastissimo repertorio di concertista aperto alle novità anche occidentali, ma per il suo particolare metodo didattico. Più che agilità delle dita e virtuosismo puro, chiede di cogliere il quadro complessivo dei pezzi eseguiti e anche il contesto storico nel quale collocarli. Non pretende di alterare le naturali qualità dei suoi allievi, ma sa guidarli a meglio valorizzarle, ampliando orizzonti e perfezionando dettagli. Invita a curare la qualità di ogni singolo suono e quanto gli sta intorno, compreso il silenzio, in questo d'accordo con Cage. I suoi principi sono raccolti nel volume *L'arte di suonare il pianoforte* (1958) tradotto e adottato in moltissimi paesi. La sua scuola attira studenti da tutto il mondo. L'ultimo è il rumeno Radu Lupu, che Neuhaus guida nel trasformare il bianco e nero della tastiera in una delicata tavolozza di colori. Va meno bene con Gilel's che, formatosi nella scuola russa tradizionale del Conservatorio di Odessa e, pur frequentando nel 1936 a Mosca le lezioni di Neuhaus, negò sempre di essere un suo allievo. «Da

lui non ho imparato nulla» dichiara. Per questo Richter gli toglie il saluto e, pur riconoscendogli la straordinaria bravura di pianista, della persona fa un ritratto devastante: arrogante, permaloso, egocentrico. Con Neuhaus, invece, Richter si trova a meraviglia. Leggono insieme nuovi spartiti, parlano di storia e letteratura, sono veri amici. Svjatoslav rimane al Conservatorio fino al 1940 e il suo modo alternativo di suonare diviene quasi subito leggendario. Dopo averlo ascoltato suonare la propria Sesta Sonata, Prokof'ev scrive su misura per Richter la tecnicamente ardua Settima Sonata, che il nostro impara in soli tre giorni ed esegue il 18 gennaio 1943, talmente bene da doverla ripetere per intero come bis.

L'invasione nazista del 1941 ha effetti terribili sia per Neuhaus che per Richter. Infatti, pur ucraini per nascita, sono entrambi di etnia tedesca. Sospettato dai russi di simpatie naziste, Neuhaus è arrestato e rimane in carcere per dieci mesi, fin quando viene liberato anche grazie all'intercessione degli amici musicisti, con Šostakovič e gli allievi in prima fila. Peggio va al padre di Richter, addirittura fucilato per (non provato) sospetto di connivenza col nemico. La madre invece segue le truppe tedesche in ritirata verso la Germania nel 1944. Dal disastro familiare Richter riceve un'eredità di sospetti e restrizioni, e per vent'anni gli è impedito di andare all'estero. Soltanto nel 1960 può debuttare a Helsinki e recarsi in tournée negli Stati Uniti, perché esplicitamente richiesto dagli americani nel contesto di uno dei primi accordi bilaterali di cooperazione pacifica, culturale e politica. La fama ottenuta in patria e nei paesi del blocco sovietico riesce così a bucare la cortina di ferro. È il tempo in cui si spera nel «disgelo», mentre già qualcuno progetta la costruzione di un muro a Berlino. La tournée negli Stati Uniti dura un paio di mesi con ben 56 concerti nelle principali città, e trionfi a Chicago e New York grazie al Secondo Concerto di Brahms, storico cavallo di battaglia di Richter, ma anche grazie alle accurate selezioni di autori romantici e moderni. Però il paese non gli piace e vi tornerà una sola volta per un ciclo di 13 concerti. Ama da sempre l'Europa. Nel suo ultimo trentennio di attività torna spesso in Francia (294 concerti), Italia (281), Germania (178), Austria (78), Gran Bretagna (74), Svizzera (49). Visita meno i paesi dell'Est, ma non trascura l'Unione Sovietica (860 concerti, più 946 prima del 1960).

Richter si scopre in grande sintonia con il pubblico del Giappone, dove debutta nel 1970 e torna regolarmente, accumulando 162 appuntamenti. Soprattutto stabilisce una salda relazione con Yamaha,* i cui pianoforti finisce col preferire. Il costruttore giapponese non è di recente fondazione. Nato nel 1850 da una famiglia di samurai, appassionato di arti marziali ma anche orologiaio e astronomo, Yamaha Torakusu nel 1889 inizia a fabbricare organi e poi (dal 1900, primo in Giappone) pianoforti verticali e quindi a coda (1902), diversificando velocemente la propria posizione nel segmento musicale con la produzione di armoniche a bocca, batterie e percussioni, ottoni, chitarre. Le iniziative hanno subito successo, rallentano alla sua scomparsa (1916) ma riprendono vigorose negli anni trenta. Dopo la completa distruzione delle fabbriche nel corso della Seconda guerra mondiale, grazie alla competenza meccanica acquisita costruendo strumenti musicali (!) inizia pure la fortunata fabbricazione, con lo stesso marchio, di motociclette da competizione e turismo, di archi per tiro al bersaglio. L'interesse per la musica tuttavia non si perde, tanto che i pianoforti da concerto cominciano a essere esportati e conosciuti in tutto il mondo. Appunto con Richter testimone di prestigio.

A ben vedere, è stata l'espansione di Yamaha (e della non meno intraprendente Kawai, nata nel 1927 e rapidamente affermata dal fuoriuscito Koichi Kawai prima e dal figlio Shigeru poi) a determinare in larga misura l'inesorabile declino dell'industria del pianoforte negli Stati Uniti negli anni settanta. Ciò grazie all'ottima qualità a prezzi assai più bassi e a una serie di importanti innovazioni che hanno cambiato la storia del pianoforte, inteso come bene di consumo durevole in un mercato in continua ma variabile crescita.

Fin dai primi anni ottanta, la Yamaha è la prima a produrre registratori di CD e tastiere elettroniche (anche con marchio Korg)** destinate al mercato professionale della musica leggera pop-rock e, con le necessarie modifiche, adatte ai piccoli spazi domestici dei dilettan-

* www.yamaha.com/en/about/history/ (ultimo accesso, febbraio 2025).

** Alan S. Lenhoff e David E. Robertson, *Classic Keys: Keyboard Sounds that Launched Rock Music*, University of North Texas Press, Denton 2019.

ti di musica classica. Già sappiamo dell'introduzione del Clavinova e delle sue successive evoluzioni. Poco dopo, Yamaha commercializza per prima il «Silent Piano», che è un vero pianoforte a coda dotato però di un meccanismo che permette di evitare che i martelletti tocchino le corde, mentre un lettore digitale ne rileva la dinamica, manda l'esito all'incorporato data base di suoni opportunamente campionati, ritrova il suono individuato e lo manda all'amplificazione in cuffia. Il che preserva la dinamica del tocco, che non è più su una banale tastiera elettrica, per quanto sofisticata. Naturalmente, il meccanismo digitalizzante può essere facilmente disconnesso per ridare al pianoforte il suono naturale, analogico. Il vantaggio è che si può suonare su una tastiera dal tocco assolutamente meccanico e ascoltare il risultato in cuffia senza disturbare i vicini dentro e fuori gli appartamenti moderni.

L'espansione di Yamaha prosegue anche grazie a sagaci accordi commerciali in Occidente e alla delocalizzazione produttiva in Cina, Corea, Indonesia. Il tutto coronato nel 2008 con l'acquisizione dello storico marchio – e relativa fabbrica – Bösendorfer di Vienna.

I pianoforti Bösendorfer, oltre che da Backhaus, Bartók, Jarrett e tanti altri, sono tra i favoriti dello stesso Richter, il quale – peraltro – pur di suonare per il piacere proprio e dei suoi ascoltatori si adatta a qualunque situazione: «Non mi importa come suona il pianoforte: a suonare – bene o male – sono solo io». In verità l'aneddotica corrente è piena di casi di svarioni e di cattive serate di un artista che ha tecnica mostruosa ed esperienza da vendere. Richter non ha problemi con le grandi sale da concerto, ma preferisce quelle piccole e raccolte, con il pubblico vicino. Negli ultimi anni, per sopperire ai frequenti vuoti di una memoria che pure resta prodigiosa, suona leggendo lo spartito illuminato con un faretto discreto in ambienti lasciati al buio completo. Questo gli consente di ampliare in età avanzata un repertorio già sterminato.

Sappiamo che il suo repertorio va da Händel a Gershwin, con ampio spazio per Bach (meravigliosa la versione del 1974 del *Clavicembalo ben temperato*) e grande concentrazione sui classico-romantici Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Brahms. Però con curiose idiosincrasie. Non ama i cicli completi. Non vuo-

le mai eseguire o registrare tutte le sonate di Beethoven (soltanto 22 su 32). E neppure tutti i suoi concerti, solo il Primo e il Terzo, non il Quarto e tanto meno il Quinto *Imperatore*, perché considera insuperabile l'interpretazione dal maestro Neuhaus. Non completa i dodici *Studi di esecuzione trascendentale* di Liszt, ma soltanto gli otto che gli piacciono. Dagli otto *Phantasiestücke* dell'amato Schumann, toglie *Grillen* (n. 4) e *Fabel* (n. 6), a suo avviso inadeguati. Esclude del tutto *Carnaval* e *Kreisleriana*. Niente integrale degli Studi di Chopin e neppure dei Preludi, che peraltro ama eseguire con un ordine tutto suo. Detto questo, la sua fedeltà al testo scritto vuole essere assoluta, salvo le sviste tecniche che pure gli capitano non di rado, conseguenza dei rischi che si prende. Inutile cercare la pur voluta contestualizzazione storica. Richter porta ogni pagina in un iperuranio, ciascuna distinta e ben collocata al suo posto, ma fuori dal nostro tempo.

Richter ci ha lasciato un'immensa quantità di registrazioni, in studio e dal vivo, ufficiali e pirata, validate dai tanti che hanno avuto la fortuna di ascoltarlo dal vivo. Lo si può ammirare mentre accompagna il soprano Nina Dorliak nel repertorio russo e il tenore Peter Schreier nella *Winterreise* di Schubert, il baritono Dietrich Fischer-Dieskau in *Die schöne Magelone* di Brahms e nei *Mörücke Lieder* di Hugo Wolf. O il violinista David Ojstrakh in Beethoven e Franck. Il violoncellista Mstislav Rostropovič in un memorabile «tutto Beethoven». Assieme al Quartetto Borodin in Brahms e Dvořák.

Con lui hanno dovuto fare i conti le migliori orchestre del secondo Novecento, compresi direttori del calibro di Carlos Kleiber, Herbert von Karajan, Erich Leinsdorf, Riccardo Muti. È dunque possibile seguirne anche il percorso evolutivo da solista, dal furore eversivo, quasi feroce, dei sovietici anni quaranta-cinquanta alla meditata eloquenza dell'ultimo e universale trentennio.

Dove risiede la magia che ha fatto di Richter il mito del pianoforte moderno non si sa, non si riesce a spiegare in poche (o tante) parole. In proposito c'è molta letteratura, facile da consultare e verificare con l'ascolto. Forse vale il principio che si tratta di interpretazioni sempre piene di forza e di soavità. Inimitabili. Tanto che Richter non ha allievi, e men che meno eredi.

Lecture

Valentina Tchemberdij, *Svjatoslav Richter: Chronique d'un voyage en Sibérie*, Alinea, Aix-en-Provence 1990.

Svjatoslav Richter, *Ecrits, conversations*, éd. par Bruno Monsaingeon, Arte Editions, Strasbourg 1998 (trad. it. *Scritti e conversazioni*, il Saggiatore, Milano 2015).

Piero Rattalino, *Svjatoslav Richter. Il visionario*, Zecchini, Varese 2005.

Karl Aage Rasmussen, *Svjatoslav Richter: Pianist*, Northeastern University Press, Boston (MA) 2010.

Visioni

Bruno Monsaingeon, *Richter, the Enigma*, Video interview documentary, 1998, <https://www.youtube.com/watch?v=x7Xus5BHHRc> (ultimo accesso, febbraio 2025).

Arturo Benedetti Michelangeli

(1920-1995)

La ricerca del suono perfetto. Accordare a orecchio. Tradizione pianistica italiana. Anfossi. Scarlatti e Galuppi. Granados e Albéniz. Chopin e Debussy. Lite con l'Italia.

«Non scelgo mai un pianoforte e non faccio mai prove prima del concerto. Tutto ciò è inutile e demoralizzante. Mi fido ciecamente dell'accordatore. Se sono in forma, mi adatto a qualsiasi strumento, altrimenti è inutile... D'altra parte mi è capitato di suonare benissimo su pianoforti spaventosi.» Così scrive Svyatoslav Richter nella sua autobiografia. Che si comporti davvero così non è del tutto vero. Ma tant'è. Di sicuro siamo all'opposto del suo contemporaneo e non meno mitico Arturo Benedetti Michelangeli, che prima del concerto vuole avere a disposizione più strumenti, che fa disporre in posizioni diverse sulla scena per collaudarne la resa nella sala. Viaggia accompagnato da accordatori di fiducia che lavorano per ore sullo strumento prescelto per intonarlo con l'orecchio esigentissimo dell'artista.

Uno di loro è il mitico Cesare Augusto Tallone,* orecchio perfetto, definito da Gabriele D'Annunzio «artefice di costruzioni sonore», stimato da Cortot e Toscanini, storico consulente della giapponese Yamaha, addirittura costruttore in proprio di pianoforti su misura per Benedetti Michelangeli. Questi infatti esige, a suo modo, come John Cage, un pianoforte ben preparato, sia pure con altri mezzi. Il problema della scelta degli strumenti con cui presentarsi in pubblico riguarda lui come tutti gli altri. C'è sicuramente una componente

* Cesare Augusto Tallone, *Fede e lavoro. Memorie di un accordatore*, Rugginenti, Milano 2011.

nevrotica in questo atteggiamento, che non è altro che una manifestazione dell'ansia che molti grandi artisti sperimentano prima di salire sul palco. Tuttavia, esiste un problema concreto, legato alla natura fisica del pianoforte e alla percezione del suono da parte di chi lo suona. Questo problema può essere affrontato in due modi: utilizzando esclusivamente il proprio pianoforte o scegliendone uno tra quelli disponibili nella sede del concerto.

Nel primo caso si può fare come l'eccellente Krystian Zimerman che, grazie alle risorse della moderna logistica e al proprio furgone, viaggia con il suo pianoforte che prepara e aggiusta personalmente con principi misteriosi, in funzione dei luoghi e dei giorni. Nel secondo, il più consueto, l'artista di passo deve scegliere fra gli strumenti disponibili, presenti o recapitati su specifica richiesta. Il marchio del costruttore garantisce il suono di base, che molto dipende dalla tradizione di fabbrica e, ancor più, dai legni usati per la critica tavola armonica che traduce la vibrazione delle corde in suono vero; dipende poi dalla foggia del mobile, dalla disposizione e dal numero delle corde. Per esempio: il suono di uno Steinway è più nitido; più pastoso (per le corde addizionali), quello di un Bösendorfer. Una volta scelto lo strumento, bisogna prepararsi al momento dell'uso, che può essere in sala da concerto o in studio di registrazione. In fondo è come la regolazione di un bolide di Formula 1: il minimo dettaglio fuori posto può innervosire il pilota, indurre errori, rovinare la gara, zittire il pubblico, raffreddare gli sponsor. Nel caso del pianoforte, è necessario tener conto dei tanti fattori che cambiano, dal trasporto alla temperatura e umidità dell'aria, all'acustica dell'ambiente. Quindi, va calibrata la resistenza del tasto alla pressione del dito. Va aggiustato il meccanismo che muove il martelletto. Anche la condizione del feltro che ricopre il martelletto deve essere adattata alle esigenze dell'artista, perché l'uso troppo prolungato influisce sulla percussione delle corde e sul suono conseguente, più cristallino se il feltro è spazzolato a nuovo, più dolce se ammorbidito dall'uso. Infine, le corde devono essere accordate non tanto ai numeri assoluti del temperamento equabile ma alla sensibilità personale, che è unica, dell'artista.

Sappiamo che, fin dai suoi inizi e come tutti gli strumenti a tastiera (organo e cembalo compresi), il pianoforte non può che avere ac-

cordatura fissa, cioè non aggiustabile nel corso dell'esecuzione (come si può fare con archi e fiati). Tale accordatura può essere ottenuta per via digitale, affidandosi a uno strumento che misura l'altezza assoluta di ogni singola nota: tutte le dodici note sono equalizzate, gli intervalli fra loro sono identici, non c'è differente distanza fra i sette tasti bianchi e i cinque neri. È il compromesso razionale, non la realtà fisica. Meglio allora accordare per via analogica, fidandosi dell'orecchio e legando le note vicine e lontane secondo le risonanze irrazionali che provocano le vibrazioni delle singole corde e che si sovrappongono alle vibrazioni indotte sulle altre. Nel primo caso (digitale) il pianoforte è «temperato», nel secondo (analogico) è «ben temperato». Nel secondo è sintonizzato anche sull'orecchio dell'esperto accordatore, e dunque dell'artista che di lui si fida e che spesso lo guida.

Le differenze fra le possibili accordature sono minime, ma non sfuggono a chi punta a una sonorità in sintonia con il proprio organismo fisico e spirituale. È appunto il caso di Arturo Benedetti Michelangeli. Avere un orecchio assoluto, ossia percepire l'altezza di un suono senza l'ausilio di un riferimento esterno, è una dote naturale, riservata a pochi, Bach e Mozart, Beethoven, Richter e Jarrett fra gli altri. Qualcuno afferma che si può acquisire con opportuni esercizi, ma di sicuro averla innata è un privilegio. Attorno a quel privilegio ruota buona parte della storia e della fortuna di Benedetti Michelangeli, che lo mostra già da bambino, assieme al necessario talento per la musica. Compie i primi studi nella natia Brescia e quando diventa necessario elevare il livello, i genitori lo mandano a Milano. Non al conservatorio, però, ma a lezione dal rispettato Giovanni Maria Anfossi, insegnante presso il privato e assai esclusivo Collegio delle fanciulle.

Anfossi appartiene comunque alla migliore scuola pianistica italiana, quella iniziata nel 1858 quando a Napoli si stabilisce Sigismond Thalberg e continuata a cavallo fra Otto e Novecento da Beniamino Cesi e dal suo allievo Giuseppe Martucci (vedi il Grafico 7 dell'appendice «Protagonisti»). Ottimo pianista apprezzato da Liszt, compositore polivalente, direttore d'orchestra e di Conservatorio a Bologna e Napoli, Martucci ha il merito di aver diffuso in Italia la conoscenza della musica romantica europea, operistica (dirige la prima di *Tristano e Isotta* di Wagner a Bologna nel 1888) e strumentale (Beethoven,

Schumann, Liszt, Brahms). Allevare grandi pianisti nel paese del melodramma è difficile per Martucci. I primi risultati sono modesti.

Non forma concertisti italiani di livello internazionale neppure la scuola romana di Giovanni Sgambati, allievo di Liszt e rinomato concertista in Germania, a Londra e Parigi, oltre che presso i reali d'Italia. Sgambati declina l'offerta di Anton Rubinštejn di insegnare al Conservatorio di San Pietroburgo, anche perché nel 1868 ha fondato una propria scuola gratuita di musica a Roma che sarebbe diventata nel 1875 il Conservatorio di Santa Cecilia. Vi insegna per il resto della vita. La sua vena artistica e didattica non riesce tuttavia a spostare l'atavica passione italiana per il teatro d'opera verso la moderna musica strumentale.

Non ha migliori risultati la scuola bolognese, sebbene orientata da Martucci e da Bruno Mugellini, allievo di Busoni. Lo stesso Busoni ne è per breve tempo direttore (1913-14), ma ottiene migliori risultati a Berlino, dove forma anche con l'ottimo italiano Guido Agosti, futuro didatta all'Accademia Chigiana di Siena. Studia con Busoni pure Gino Tagliapietra, in cattedra al Conservatorio di Venezia. Tutti ottimi didatti, questi italiani si dividono fra chi è più aperto alla modernità (al Nord) e chi (al Centro-Sud) resta ancorato alla tradizione napoletana di Thalberg e Cesi.

Proprio al Conservatorio di Napoli e con Martucci fra i suoi maestri si diploma l'anconetano Anfossi che, stabilito poi a Milano, dal 1894 è attivo come concertista e insegnante in varie istituzioni, soprattutto nell'accademia privata da lui fondata. La sua allieva Luisa Baccara diviene famosa perché musa di Gabriele D'Annunzio, dai tempi dell'impresa di Fiume a quelli del Vittoriale degli Italiani. Ben più importante è il destino del suo allievo più famoso. Arturo Benedetti Michelangeli arriva da lui a dieci anni e sotto la sua guida diviene uno dei più celebrati concertisti mondiali di tutti i tempi, l'unico della sua generazione prodotto dalla scuola italiana.

Quella di Anfossi è peraltro una scuola conservatrice, legata alla tradizione didattica ottocentesca, poco attenta alle novità praticate olttralpe. Tuttavia, l'agilità delle dita e la precisione del tocco si affinano nel dotatissimo allievo grazie agli esercizi di tecnica brillante sviluppati appunto nella scuola napoletana degli eredi di Thalberg:

un suono brillante e leggero, si direbbe alla francese; non tanto forte e voluminoso come da scuola tedesca di Liszt e allievi, o del più innovativo Busoni. Col senno di poi, quel tipo di suono si ritrova bene in tutte le più diverse interpretazioni incise (1948, 1955, 1973, 1988) da Benedetti Michelangeli della trascrizione di Busoni della *Ciaccona* di Bach. Ovunque domina la trasparenza, il tema al basso non si confonde con le linee polifoniche dei registri centrali, le ornamentazioni nell'acuto non disturbano la nobiltà del canto.

Sotto la guida di Anfossi, Benedetti Michelangeli ottiene, da privatista, il diploma di pianoforte al Conservatorio di Milano a soli quattordici anni (1934), fra l'altro presentando le ardue *Variazioni su un tema di Paganini* di Brahms. Continua tuttavia a studiare con ammirevole dedizione. Nel 1938 partecipa al suo primo concorso internazionale, il Regina Elisabetta di Bruxelles. Vince Èmil' Gilel's e lui si deve accontentare del settimo posto. L'inglese Moura Lympany, seconda classificata al concorso, ricorda che Benedetti Michelangeli si presenta alla finale con le dita stancate dal troppo esercizio preparatorio. Per l'occasione ha interpretato, oltre ai pezzi d'obbligo, appunto la *Ciaccona* di Bach-Busoni, il Bach originale del *Concerto italiano*, due sonate di Scarlatti, l'op. 111 di Beethoven, Chopin (due studi e lo Scherzo op. 31), Liszt (Rapsodia ungherese n. 2), Debussy (*Reflets dans l'eau*), Martucci (Tema e Variazioni op. 28), Grieg (Concerto op. 16). Una scelta impegnativa, che comunque cementa la base del suo repertorio per il resto della vita.

L'anno successivo partecipa alla seconda edizione del Concorso di Ginevra, la prima del quale era stata vinta nel lontano 1927 dal cieleno di scuola tedesco-lisztiana Claudio Arrau. Vince presentando due altri suoi futuri cavalli di battaglia, le *Variazioni su un tema di Paganini* di Brahms e il Primo Concerto di Liszt (con la direzione di Ernest Ansermet). Alfred Cortot, membro della giuria, esclama: «È nato un nuovo Liszt». Battuta non casuale di un concertista didatta che proprio in quegli anni sta allevando Dinu Lipatti, l'interprete stilisticamente forse più vicino a Benedetti Michelangeli. Il confronto è limitato all'interpretazione di Chopin, più lieve e «francese» quella del rumeno, più intensa e «italiana» quella del nostro. La breve vita di Lipatti non offre altri spunti. È tuttavia da prendere con le mol-

le la patente lisztiana attribuita da Cortot a Benedetti Michelangeli, che di Liszt mantiene stabile in repertorio solo il Primo Concerto.

La vittoria a Ginevra porterebbe subito Benedetti Michelangeli al centro del concertismo mondiale, ma lo scoppio della guerra ferma tutti i programmi. Durante il conflitto, non impegnato al fronte, suona non poco alla Scala e incide qualche disco in Svizzera (Granados, Albéniz, Grieg). Riprende lentamente a viaggiare nel dopoguerra, a Londra (1946), Bruxelles e in tournée in Inghilterra con l'orchestra della Rai di Torino (1947), negli Stati Uniti (1948). Negli anni cinquanta e sessanta concilia didattica, concertismo e registrazioni dovendo convivere con una salute precaria, che lo blocca per mesi e di regola causa molte delle cancellazioni all'ultimo momento per le quali diventa famoso (e poco affidabile per gli organizzatori di concerti e relativo pubblico). Tuttavia, i successi internazionali non mancano, anche nell'Unione Sovietica del 1964. Tutti notano il suo modo unico di suonare, la tavolozza dei timbri, il rispetto maniacale del testo scritto. L'impeccabile tecnica è ammirata dal sempre critico (con tutti) Svjatoslav Richter, che tuttavia segnala freddezza nelle sue interpretazioni, condividendo peraltro un'opinione assai diffusa.

Pure, ascoltando le interpretazioni che il giovane Benedetti Michelangeli consegna ai vecchi dischi a 78 giri e ai primi a 33, si sente lo sforzo di mettere una maschera di imperturbabilità al turbine della passione. Si sente bene, per limitarsi alle incisioni giovanili, nell'estenuata quanto trattenuta sensualità di *Andaluza* di Granados, nel dolore vero che traspare nella *Marcia funebre* di Chopin e dell'Adagio della Sonata op. 2 n. 3 di Beethoven. Con gli anni il carattere individualista e introverso di Benedetti Michelangeli si accentua, amplificato dall'incidente giudiziario che lo coinvolge nel 1968. Era socio di una casa discografica che doveva pubblicare anche incisioni sue, mai arrivate e anche per questo fallita. Con azione inutilmente spettacolare, a Benedetti Michelangeli sono sequestrati i beni, pianoforte compreso. Lui si offende. Giura di non suonare più in Italia, limitandosi (nel 1980) a un concerto a Brescia in ricordo del concittadino papa Paolo VI.

L'impatto mediatico è enorme e cresce la mitizzazione. Benedetti Michelangeli si trasferisce nel paesino di Puro, in Canton Ticino, ri-

duce fortemente il repertorio, si concentra su pochi pezzi e ancor meno autori. Fra i lavori di grandi dimensioni restano stabili il concerto *Imperatore* di Beethoven (fra le cinque ufficiali, è magica l'esecuzione con i Wiener Symphoniker diretti da Carlo Maria Giulini, 1979) e alcuni concerti di Mozart. Mantiene la predilezione per i pezzi brevi, isolati e anche organizzati in sequenza, dove può trovare la perfetta sfera d'azione la pulsione naturale di Benedetti Michelangeli nello scatenare contrasti, rubare il tempo, inventare suoni inauditi, pause, concitazioni. Così è nei due cicli arlecchineschi di Schumann, *Carnaval* e *Faschingschwank aus Wien* (*Carnevale di Vienna*), in *Gaspar de la nuit* di Ravel, in *Children's Corner* di Debussy. La sua capacità di celsellare le miniature, di dar loro respiro sinfonico esalta le ultime incisioni dei due quaderni di *Préludes* di Debussy, che sono miracoli di timbri sospesi, tanto cristallini da apparire vaghi. A suo modo, Benedetti Michelangeli, sotto la scorza neoclassica impostagli dal maestro Anfossi, con la voluta imperturbabilità del suo gesto scenico (e televisivo), altro non è se non un cubista minimalista. Altrimenti, assieme a tante gemme preziose, non ci avrebbe lasciato quella sua meravigliosa interpretazione del Concerto in Sol di Ravel, capace di assorbire nella purezza classica anche le evidenti deviazioni jazzistiche. E non ci avrebbe lasciato il suono incomparabile del «suo» pianoforte, così diverso da ogni altro, al quale dovevano piegarsi tutte le pagine scritte da autori vicini e lontani, con sovrana noncuranza di tempi e luoghi.

Lecture

Piero Rattalino, *Arturo Benedetti Michelangeli, L'asceta*, Zecchini, Varese 2006.

Lidia Kozubek, *Arturo Benedetti Michelangeli as I Knew Him*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2015.

Sonya Beretta e Giacomo Fornari (a c. di), *Arturo Benedetti Michelangeli. Saggi e ritratti*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2023.

Cord Garben, *Arturo Benedetti Michelangeli. Luci e ombre del perfezionismo*, Zecchini, Varese 2023.

Glenn Gould

(1932-1982)

Alla ricerca dello strumento perfetto. Chickering e Steinway. L'accordatore Erdquist. «Variazioni Goldberg». Dai virginalisti ai contemporanei saltando i romantici. Bach al centro.

Non meno che per Benedetti Michelangeli (e certo al contrario di Richter) la qualità del pianoforte è un fattore critico per la vita e l'arte di Glenn Gould.* La sua ricerca del pianoforte perfetto non poteva, ovviamente, avere fine, anche se, come vedremo, arriva a un ragionevole compromesso. Ma ci sono tappe intermedie che meritano attenzione.

Dimostrando fin da bambino uno straordinario talento naturale e un infallibile orecchio assoluto, Gould studia in casa, con la madre, su pianoforti verticali. Passando alle lezioni più strutturate di un insegnante privato usa strumenti migliori e finalmente (1954) quello che lo seguirà ovunque, un Chickering a mezza coda. È vecchiotto, costruito nel 1895, di bell'aspetto, con una tastiera leggera e un ottimo suono. Adatto per il salotto domestico, ma insufficiente per le sale da concerto medie e grandi.

Dopo faticose ricerche, nel 1954 Gould trova un primo strumento da concerto appropriato in uno Steinway, con codice CD 174, costruito nel 1928: tastiera con tocco leggerissimo, corde dal suono forte. Lo utilizza per la sua famosa prima incisione delle *Variazioni Goldberg*. Lo aveva collaudato il 5 gennaio 1955 a Washington pre-

* Katie Hafner, *A Romance on Three Legs: Glenn Gould's Obsessive Quest for the Perfect Piano*, McClelland & Stewart, Toronto 2008 (trad. it. *Glenn Gould e la ricerca del pianoforte perfetto*, Einaudi, Torino 2009).

sentando musiche di Gibbons, Sweelinck, Bach, Webern, Beethoven, Berg. Avvertiti dell'evento sensazionale, la settimana successiva, a New York, integrano il magro auditorio alcuni pianisti già affermati (Gary Graffman, Paul Badura-Skoda) e critici importanti che non mancano di recensire con entusiasmo quel giovanotto canadese che esegue così bene un programma tanto azzardato. C'è anche il direttore artistico della casa discografica Columbia, che subito gli propone un contratto esclusivo triennale. Ecco che a giugno si completa la registrazione delle *Goldberg* negli studi della Columbia a New York. L'efficace conferenza stampa di presentazione enfatizza una serie di eccentricità dell'insolito personaggio che hanno ampia eco mediatica: sciarpe, guanti e cappotto anche d'estate, abitudini alimentari singolari, ipocondria conclamata, nevrosi galoppante, postura ribassata alla tastiera, gestualità bizzarra. Grazie alla ben preparata comunicazione, quando esce (nel gennaio 1956), quel disco con le esoteriche *Variazioni Goldberg* diventa il più venduto dell'anno in America nel genere classico: 40mila copie, salite nel tempo a oltre 1,8 milioni e tuttora in crescita.

Gould deve però insistere non poco per fare delle *Variazioni Goldberg* la sua prima incisione per una casa importante. In realtà, quel lavoro non è affatto sconosciuto. Raro caso di pubblicazione a stampa dello spartito originale (Stoccarda, 1742) mentre l'autore è ancora in vita, le *Goldberg* in un certo senso ispirano le *Variazioni Diabelli* (1819-23) di Beethoven, vengono più volte eseguite al pianoforte nell'Ottocento e al clavicembalo nella Parigi di fine secolo da Louis Diémer, uno dei maestri di Wanda Landowska che le incide sul «suo» clavicembalo Pleyel nel 1933 e ancora nel 1946, per la rivale RCA, con ottimo risultato commerciale. La stessa Landowska blocca la commercializzazione dell'incisione di Claudio Arrau su pianoforte del 1942, per evitare fastidiosa concorrenza. Il primo ad averle registrate (parzialmente) è Rudolf Serkin su rullo di pianola negli anni venti. Nei primi anni cinquanta escono inoltre le edizioni (al cembalo) di Gustav Leonhardt e (al pianoforte) di Jörg Demus. Ci sta lavorando anche la più accreditata pianista bachiana del tempo, Rosalyn Tureck, la cui edizione esce nel 1957. I tempi sono in sé maturi, ma la concorrenza è formidabile e il giovane Gould è un esordiente.

A sua volta Gould conosce bene le *Goldberg* per averle registrate nel 1954 per la radio canadese ed eseguite in pubblico anche su suggerimento del suo maestro, il cileno Alberto Guerrero. Questi è un personaggio eccentrico: autodidatta, si fa un nome in patria, emigra in Canada e, pur privo di crediti accademici, viene assunto come professore al Conservatorio di Toronto. A Guerrero, la madre di Gould affida il geniale figlio quando si rende conto di non essere più in grado di svilupparne il talento. Con il nuovo maestro, il decenne Gould studia fino ai vent'anni, assimila il metodo di analisi profonda dei testi prima di trasferirli sulla tastiera, valorizza la sua naturale agilità delle dita, esplora repertori inconsueti. Guerrero ama i virginalisti inglesi, i clavicembalisti tedeschi, gli impressionisti francesi, gli espressionisti austriaci. Gould ne tiene conto, a modo suo. Si capisce l'immediato amore per la seconda scuola di Vienna, per Schönberg, Webern, Berg. Non gli piacciono invece Ravel e Debussy. Trascura Messiaen, Šostakovič, Prokof'ev, Bartók, Stravinskij. Dete sta per tutta la vita i romantici, con giudizi sprezzanti su Schumann e Mozart, ha pochi riguardi per Chopin, presta qualche attenzione a Mendelssohn e Grieg, nessuna a Schubert. Fa una selezione minuziosa per Brahms e una ben più ampia per Beethoven. Il «suo» autore è da sempre Johann Sebastian Bach.

Ciò anche perché Gould ha una naturale propensione a cogliere le linee interne del discorso musicale, non solo la melodia del canto o il disegno accompagnante del basso. Il suo orecchio assoluto gli consente di isolare le singole note anche negli accordi più complessi: la scioltezza delle sue dita e la varietà del tocco gli permettono di differenziarne il timbro. Dunque, ha le doti tecniche giuste per cogliere la polifonia, che è l'anima della musica di Bach. Si afferma spesso che Gould voglia trovare sonorità clavicembalistiche nelle sue interpretazioni bachiane. I suoi tumultuosi rapporti con i costruttori di pianoforti segnalano altro: vuole dal suo strumento il suono adatto per la sua idea dell'universo bachiano. Quello che il clavicembalo strutturalmente non può dare e che è alla portata soltanto di un pianoforte ideale e delle sue dita prodigiosamente indipendenti.

C'è da dire che un pianoforte ideale Gould lo aveva già in casa, appunto il vecchio Chickering che usava regolarmente per studio

e diletto privato, trascurando lo Steinway che pure gli era concesso in comodato d'uso gratuito. Curioso il primo incontro con Verne Edquist, l'accordatore ipovedente che lo avrebbe assistito nell'ultimo ventennio. All'osservazione di Edquist che il Chickering domestico andava portato in officina perché i registri bassi e acuti non erano ben accordabili, Gould rifiuta di privarsi dello strumento favorito dicendo che tanto per suonare Bach basta il registro centrale, e che il suo Chickering ha solo bisogno di ordinaria manutenzione. Edquist non accetta compromessi e se ne va. Alla fine, Gould scende a più miti consigli. E fra i due nasce una fantastica collaborazione, basata sul mutuo rispetto professionale e su una comune sensibilità armonica.

In seguito, forte del successo ottenuto col disco, Gould suona più volte in pubblico le *Goldberg*. Svjatoslav Richter si precipita ad ascoltarle a Mosca, l'11 maggio 1959, durante la tournée di Gould in Unione Sovietica: è sbalordito dalla personalità e dalla tecnica, ma critica il mancato rispetto dei ritornelli prescritti da Bach. Della serata (25 agosto 1959) al festival Salisburgo esiste una registrazione. Pure disponibile è la versione del 1964 a Toronto. Una versione completamente nuova è realizzata nel 1981 negli studi della Columbia a New York. I confronti segnalano qualche variante, che non altera però il taglio interpretativo di quella del 1955. Il mito della prima versione è legato a tanti fattori, non ultimo il mormorio della voce di Gould che accompagna alcuni passaggi e che i tecnici del suono non sono riusciti (o non hanno voluto) eliminare del tutto. Gould era stato abituato fin da bambino dalla madre a cantare sottovoce mentre suonava. Non aveva perso l'abitudine. Confessava di voler così integrare la voce del pianoforte, che deve mormorare e non soltanto suonare.

Comunque sia, la versione 1955 ha una freschezza e spontaneità che le altre hanno in minor misura. Si nota, col senno di poi, il valore delle minuscole pause che separano, nel disco, le singole variazioni. Sono attimi di silenzio che permettono a ogni variazione di librarsi in libertà, senza vincoli di equilibrio dinamico reciproco. C'è la (corretta) convinzione che i quasi impercettibili richiami del tema e la stabilità dell'impianto tonale bastino per garantire la necessaria continuità. Anche la conclamata strutturazione bachiana (i canoni or-

dinati per distanza crescente, i passaggi dal cantabile espressivo allo strumentale meccanico, la varietà degli accenti nella regolarità della forma) è come svuotata dalla voglia di Gould di giocare con le note, divertire, stupire. È puntillismo puro, coerente (forse a sua insaputa) con le teorie del tempo di Boulez e Stockhausen (che certamente Gould non condivide). Ciascuna delle trenta variazioni è da intendere come punto isolato, da interpolare con una curva tracciata dalla sensibilità dei singoli interpreti/fruitori, alla maniera di un Luciano Berio (*Points on the Curve to Find* per pianoforte e strumenti, 1974). È il rovescio delle esecuzioni strutturate, ossia tradizionali, della Turreck (pianoforte) o di Leonhardt (cembalo) uscite negli stessi anni. Pietra di paragone per tutte quelle (tante) venute dopo, sull'uno e l'altro strumento. Peccato che non ci abbia provato Richter o qualcuno disposto a superare la deviante prescrizione bachiana («per cembalo a due tastiere») e a cimentarsi con gli ormai scomparsi strumenti a doppia tastiera (plettro e martelletti) che, ora sappiamo, non mancavano ai tempi di Bach.

Che Gould non intenda il pianoforte come un surrogato del clavicembalo è testimoniato, in antinomia, nella sua forzata (per ragioni commerciali) incisione delle sonate del poco congeniale Mozart, fatte cercando sonorità secche e rigide, come appunto quelle di un immaginario strumento del Settecento. Mentre si rivela appieno ascoltando anche il suo Beethoven. Tolle le sonorità turgide del pianoforte romantico nella versione perfezionata nel Novecento dai grandi costruttori (Steinway in testa, ma anche Bechstein, Bösendorfer, Yamaha), la scrittura beethoveniana risulta fresca e trasparente, perfetta per le sonate dell'età giovanile, ma anche per quelle estreme e per tutti i concerti, compreso l'*Imperatore*.

Ancora più interessante è la sua lettura di Brahms, limpida e riservata nei pezzi giovanili come in quelli maturi. La stessa curiosa postura di Gould al pianoforte, su una sedia bassissima e con regolazione indipendente sui quattro piedi, i gomiti più bassi della tastiera, dunque l'impossibilità fisica di picchiare sui tasti con la forza delle braccia e delle spalle, gli impedisce di scatenare contrasti apocalittici, come fanno i leoni della tastiera del tempo. Un esempio per tutti: nella prima delle Quattro Ballate dell'op. 10 di Brahms, dopo il cu-

po episodio iniziale ci si aspetta una drammatica risposta in fortissimo. Invece lo sbalzo fonico con Gould è minimo. Il pur citato (da Brahms) riferimento alla fosca ballata scozzese entra in una dimensione onirica, smaterializzata. Come smaterializzati sono gli estremi *Klavierstücke* op. 118 secondo Gould: trame e orditi s'intrecciano nitidi, senza contrasti, senza turgori. Si potrebbero intendere non come nostalgia dell'abborrito polittico romantico e schumanniano, ma come preludio alle ascetiche sonorità dell'amato Schönberg, alle concisioni di Webern.

Sono peraltro il frutto dell'ultimo ventennio di Gould, scomparso a soli cinquant'anni, nel pieno dell'attività. Non concertistica, però. Si ritira dalle esibizioni in pubblico nel 1964, senza fare dichiarazioni. Da tempo ha ridotto il numero dei (pochi) concerti annuali: da una trentina in media nelle stagioni fra 1959 e 1962, è sceso a sedici nel 1962-63, a cinque nel 1963-64.

Non gli piace viaggiare, detesta il rapporto diretto con il pubblico, comunque vuole cambiare vita. Gli piace scrivere di musica, fare radio e televisione, dirigere l'orchestra (sua una bella versione dell'*Idillio di Sigfrido* di Wagner), soprattutto adora il lavoro in sala di registrazione, assieme all'accordatore di fiducia, al paziente tecnico del suono, al «suo» pianoforte, il CD 318. Nel silenzio della notte, fra le nove di sera e le quattro del mattino, nel deserto auditorium all'ultimo piano dei grandi magazzini Eaton di Toronto trasformati in sala registrazione, Gould suona più volte un medesimo frammento, riascolta, sceglie il migliore, taglia e incolla i singoli frammenti di nastro magnetico con la cura (maniacale) di cui è capace. Mentre il fido Edquist riaggiusta uno strumento che (come tutti gli umani intorno) fatica a reggere lo stress. L'ascolto dei dischi così fatti ci dimostra come il risultato sia tutt'altro che un collage arlecchinesco.

Gould, nel 1959, vive male un paio d'incidenti. Un'amichevole pacca sulla spalla di un tecnico della Steinway si trasforma in caso clinico e causa legale (risolta bonariamente). Il precedente pianoforte CD 174, quello delle *Goldberg*, è danneggiato in modo irreparabile durante un trasporto e per tre anni Gould esaspera l'intera struttura Steinway per cercare una ragionevole (per lui) alternativa. Si rivolge, segretamente, ma non troppo, ad altri fornitori, compresi Baldwin e

Bechstein. La soluzione arriva per caso nel 1960, nel magazzino della sala da concerto Eaton, gestita dal concessionario Steinway di Toronto. Vi sta, rottamato, il gran coda CD 318 costruito nel 1942-43, arrivato in Canada nel 1945 e utilizzato in modo massiccio per ogni tipo di concerto. È in pessimo stato, ammaccato, scordato, ormai fuori dal giro del noleggiato ai concertisti di passaggio. A Gould bastano pochi tocchi per innamorarsi della leggerezza della tastiera e della qualità del suono. Serviranno invece tre anni all'espertissimo tecnico Edquist e al puntiglioso Gould per una rigorosa rimessa a punto di ogni dettaglio, soprattutto meccanico, dello strumento sul quale, nel decrepito auditorium Eaton sono registrati (quasi) tutti i tanti dischi pubblicati dal 1963 in poi. Il «quasi» è necessario perché, rovinosamente caduto durante un trasporto nel 1971, il pianoforte CD 318 soffre danni gravissimi e i molteplici interventi di riparazione non lo riportano alla perfezione di prima. Si guastano definitivamente i rapporti con Steinway, che l'anno successivo affronta una brutta crisi finanziaria, cambia proprietà, riduce i benefici per i propri artisti e la qualità degli strumenti. Gould, comunque insoddisfatto, si adatta e continua a registrare finché è costretto ad arrendersi al definitivo tracollo dell'amato CD 318. Ripiega su uno Yamaha ricondizionato da Edquist per la nuova versione delle *Goldberg*, quelle del 1981. Non c'è il tempo per un nuovo amore. Gould muore pochi mesi dopo, di crepacuore.

Lecture

The Glenn Gould Reader, ed. by Page Tim, Faber & Faber, Boston (MA) 1987 (trad. it., Glenn Gould, *L'ala del turbine intelligente*, Adelphi, Milano 1988).

Friedrich Otto, *Glenn Gould: A Life and Variations*, Random House, New York 1989.

Kevin Bazzana, *Glenn Gould: The Performer in the Work*, Clarendon Press, Oxford 1997.

Peter F. Ostwald, *Glenn Gould: The Ecstasy and Tragedy of Genius*, W.W. Norton, New York 1997.

Roberts John P.L. (ed.), *The Art of Glenn Gould: Reflections of a Musical Genius*, Malcolm Lester Books, Toronto 1999.

Kevin Bazzana, *Wondrous Strange: The Life and Art of Glenn Gould*, Oxford University Press, Oxford 2005.

Piero Rattalino, *Glenn Gould. Il Bagatto*, Zecchini, Varese 2006.

Visioni

Bruno Monsaingeon, *Glenn Gould: The Alchemist*, DVD, ORTF, EMI Classics, 2002.

Bruno Monsaingeon, *Glenn Gould: Hereafter*, DVD Ideale Audience, Paris 2006.

Friedrich Gulda

(1930-2000)

Nuovo pianismo viennese. «Birdland» e la scoperta del jazz. Improvvisazione. Musikforum Ossiach. Beethoven integrale, con Bach, Schubert, Debussy. Anche Hancock e Corea.

Nella ricerca di vie nuove per il suo pianoforte, Friedrich Gulda non si concentra sullo strumento, come scelgono di fare negli anni cinquanta Arturo Benedetti Michelangeli e Glenn Gould. Decide di puntare sul repertorio, per allargare il campo d'azione e uscire dagli schemi che pur ben conosce. Senza mai tradire il segmento classico, volge lo sguardo al jazz, cercando un'integrazione che allora gli sembra ormai matura. Non dimentica la sua impeccabile formazione, ancorata alla grande tradizione austro-tedesca. Comunque ne è condizionato, nell'uno come nell'altro campo.

Gulda, infatti, si afferma non come fanciullo prodigio, ma come straordinario adolescente cresciuto con un maestro privato (1938-42) e poi alla Hochschule für Musik di Vienna. A quattordici anni suona in pubblico il Concerto di Schumann con la Wiener Philharmoniker e due anni dopo (1946) vince il concorso di Ginevra, già appannaggio di Benedetti Michelangeli nel 1939. Il risultato è l'immediata scrittura per lunghe tournée in Austria, una trentina di concerti nel resto d'Europa (1948), ben 37 in Brasile e Argentina (1949). Il debutto alla Carnegie Hall di New York (10 ottobre 1950) gli consente di conoscere direttamente le improvvisazioni jazz che aveva scoperto, da disco, quattro anni prima, mentre stava a Ginevra per il concorso.

Succede al Birdland, il club di musica jazz appena inaugurato in un ampio scantinato del distretto teatrale di Broadway. Il nome è un omaggio al sassofonista Charlie «Bird» Parker e fin dall'ini-

zio il locale ospita, oltre a Parker, anche Harry Belafonte, Stan Getz, Lennie Tristano e tanti altri. Sono i protagonisti di un nuovo modo di intendere il jazz, definito furbescamente «bebop»* per togliere paludamenti accademici e derive canzonettistiche. Negli anni arrivano anche Count Basie e la sua big band, le trombe di Dizzy Gillespie e Miles Davis, i sassofoni di John Coltrane e Gerry Mulligan. Alle invenzioni non temperate dei virtuosi del soffio si aggiungono, in dialogo finalmente non subordinato, i pianoforti accordati di Thelonious Monk, Bud Powell, Art Blakey. Ascoltatori abituali sono Frank Sinatra con Ava Gardner, Gary Cooper, Marlon Brando, Marilyn Monroe, Sugar Ray Robinson, Marlene Dietrich, Joe Louis, Judy Garland. Il Birdland diventa famoso come il locale della Beat Generation, con Jack Kerouac che lo cita in *On the Road*. Pur con traversie, cambi di proprietà, di luogo e orientamento, il Birdland resta tuttora un locale di culto a Manhattan, seppure più eclettico dei primi tempi.

È probabilmente il pianismo innovativo di Lennie Tristano, le sue ascendenze classiche, i cromatismi wagneriani, le complessità ritmiche, le improvvisazioni creative, che aprono al giovane viennese le porte per un universo timbrico che il mondo classico trascura. Da allora in poi Gulda mantiene un doppio percorso, scatenando inevitabili perplessità e consensi, da lui peraltro ben indirizzati. Afferma Gulda: «Non ci sono garanzie che io possa diventare un grande musicista jazz, però so di fare la cosa giusta. Non voglio cadere nella routine della vita di moderno concertista di pianoforte, e neppure voglio cogliere i facili trionfi del carrozzone della musica barocca ... si deve suonare qualunque nota come se la tua vita dipenda da questa. Perché la tua vita davvero da questa dipende».**

I risultati sono documentati in una vasta raccolta di incisioni discografiche, oltre che da tante colorite cronache giornalistiche. Già nel 1955 fonda il proprio complesso Austrian All Stars e più tardi la

* Ira Gitler, *Swing to Bop: An Oral History of the Transition of Jazz in the 1940s*, Oxford University Press, New York 1987; Gildo De Stefano, *Jazz moderno: 1940-1960*, Kaos Edizioni, Milano 1990; David Rosenthal, *Hard bop: Jazz and Black Music, 1955-1965*, Oxford University Press, New York 1992.

** Intervista sul *New York Times* del 29 settembre 1989.

Euro-Jazz Orchestra, istituiti per eseguire proprie composizioni in cui strutture formali classiche sostengono svolgimenti jazzistici. Assieme a loro si produce più volte in stagioni concertistiche e festival tradizionali. Nell'estate del 1968 inaugura il Musikforum Ossiach, con lo scopo di insegnare a giovani musicisti e integrare varie forme di improvvisazione. Dal 1989 si presenta con la sua Paradise Band, specializzata in musiche classico-pop-jazz. Negli anni novanta gli eventi musicali da lui organizzati spesso terminano con danze, proiezioni, musica techno, baccano organizzato.

Gulda suona anche in coppia con due grandi personaggi del nuovo pianismo jazz americano, entrambi di formazione classica, entrambi cresciuti nei complessi di Miles Davis. Con Herbie Hancock, già pianista nel quintetto di Davis, Gulda improvvisa in memorabili occasioni a Monaco e al Festival di Salisburgo (1989). Con Chick Corea, altro talento naturale, autodidatta e saltuario studente alla Juilliard School di New York, si produce nel Concerto K 365 per due pianoforti e orchestra di Mozart e in libere improvvisazioni sempre su due pianoforti. I video di alcune di queste collaborazioni (disponibili su YouTube) mostrano il grado d'intesa fra pianisti con storie e tradizioni tanto diverse. Un orecchio e uno sguardo attento possono rivelare quanto possa cambiare il timbro di uno stesso pianoforte (in questi casi si tratta di due Bösendorfer) sotto le dita dell'«europeo» Gulda e degli «americani» Hancock e Corea.

Naturalmente, il poliedrico Gulda compone non solo un fortunato Concerto per violoncello e strumenti a fiato, ma improvvisa in pubblico tante cose proprie per pianoforte solo. Prende l'abitudine di far seguire, nei suoi programmi, una prima parte classica con una seconda parte jazz, in trio con contrabbasso e batteria. Talvolta canta o si alterna con il flauto diritto e il sassofono basso di cui ha buona padronanza. Ci sono varie testimonianze registrate, tutte interessanti, nessuna però che abbia fatto epoca.

Quale sia il contributo di Gulda allo sviluppo del genere jazz è difficile da stabilire secondo una prospettiva classica. Di sicuro conta il suo essere volutamente controcorrente e provocatorio nell'esprimersi e nel vestire; sempre capace di far notizia e creare perplessità fra sostenitori e detrattori. Nulla di patologico, tanto di studiato,

nell'insieme coerente con una filosofia di fondo sviluppata fin dalla giovinezza. Gulda è convinto che la grande musica finisca con Beethoven e che il dopo abbia il segno della decadenza. Ciò vale anche per il contributo che dà al pianismo classico, che mantiene sempre vivissimo, in modo naturale. Beethoven gli serve da ancoraggio sicuro. Incide ben tre volte l'intero ciclo delle 32 sonate, per l'ultima delle quali (1969) è insignito nella nativa Vienna del prestigioso Beethoven Ring, che lui prontamente rifiuta, in segno di protesta verso l'ordine costituito. Nelle sue interpretazioni beethoveniane non cerca l'eroismo, tanto meno l'intimismo. Fedele come pochi al testo scritto, Gulda scolpisce una figura che ci appare partecipe del suo tempo eppure distante, con una sua algida superiorità. Non priva di chiaroscuri però, non austera come in Backhaus, semmai percorsa da sottintese inquietudini.

Così si mostra lo stesso Gulda, che non esita a esibire la prodigiosa agilità delle sue dita, staccando velocità ad altri impraticabili, superando di slancio i passaggi più rischiosi, nulla concedendo al sentimentale. È perfino ovvio trovare nelle sue frequentazioni di swing e bebop l'origine delle frenesie ritmiche di molti finali di sonata (*Chiaro di luna, Tempesta, Waldstein, Appassionata*) o della cantabilità inquieta di adagi memorabili (*Marcia funebre, Hammerklavier*). Velocità, ritmo, destrezza digitale animano entrambi i libri del *Clavicembalo ben temperato* di Bach, registrati negli anni settanta, in aperta polemica con la passione collettiva di allora, che impone l'uso esclusivo del cembalo e aborre il pianoforte. Con il suo tocco sopraffino e la quasi assenza di pedale, in Gulda il suono di Bach risulta puro cristallo nei preludi e chiarissima polifonia nelle fughe. Impagabili sono anche sue interpretazioni mozartiane, sia di sonate che di concerti, fatte talvolta di sublime eleganza, talaltra di gustosa ironia, sempre dolcissima. Indimenticabile l'Adagio del Concerto K 488. Non cede, Gulda, al romanticismo. Il suo Schubert resta classico, Chopin è asciutto con spunti nevrotici. Ci sono i *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij. Mancano Liszt e Brahms. Nel Novecento appare casuale l'incontro con Prokof'ev (Terzo Concerto, Settima Sonata), mentre è escluso Schönberg con la sua scuola, assieme a Skrjabin e Stravinskij. Imperdibili sono invece le sue letture di De-

bussy, limpide e originali al punto che non si rimpiangono le tradizionali sonorità soffuse e attenuate da abuso di pedale di altri e pur insigni interpreti. Il bello è che, con Gulda, tutto suona eccentrico, pre o postimpressionista. Classicheggianti sono *Suite bergamasque* (composta nel 1890-91) e *Pour le piano* (1894-1901). Mentre appare precubista *L'isle joyeuse* (1903-04) e postmoderne le due raccolte complete dei *Préludes* (1909-13). Non manca Ravel, rivisitato in chiave postlisztiana in *Gaspar de la nuit* e neoclavicembalistica in *Le Tombeau de Couperin*.

Ma non è soltanto una vita biforcuta, quella di Friedrich Gulda, divisa equamente fra classica e jazz. È una vita di frustrazione per i percepiti limiti dello strumento che pur maneggia alla perfezione. Si comprende la spavalderia sui sentieri battuti, la voglia di stupire e andare oltre. Si capiscono le ricerche di nuovi suoni per tastiere diverse. I suoi esperimenti sul clavicembalo, con Couperin e Händel. Quelli con il clavicordo, amplificato in modo da renderlo utilizzabile in un grande auditorio (trasformandolo quasi in una chitarra elettrica). Gulda ha anche il coraggio di proporre quel surrogato elettrificato del pianoforte che è il Clavinova della Yamaha. Tutto questo rifiutando i rituali del concertista di giro. Negli ultimi anni non ammette tournée organizzate, preferisce eventi singoli senza programmi prestabiliti. Mantiene l'illusione di creare nuove musiche per sé e per il mondo intero. Eppure, non allenta il sotterraneo ma evidente legame con la culla viennese. Ambivalenze che si sentono benissimo nelle ultime registrazioni di concerti mozartiani con le direzioni modernissime dell'allievo Claudio Abbado accanto a quelle di Nikolaus Harnoncourt, l'arcigno apostolo della prassi esecutiva basata sui testi e strumenti antichi. E nel suo ultimo recital (1999), tenuto nella sala grande del Musikverein di Vienna con musiche di Mozart, Beethoven, Chopin, Debussy e – ovviamente – proprie.

Gulda non lascia veri eredi. La sua allieva più famosa, Martha Argerich, segue percorsi più tradizionali.

Nel suo interesse per il jazz, Gulda trova qualche affinità con il francese Samson François, grande estimatore del pianismo di Bud Powell, che gli ispira un approccio originale alle premiate interpretazioni di Chopin, Schumann, Debussy, Ravel, alle non poche sue

composizioni originali, comprese alcune musiche per film. Come pianista di formazione classica, alla fine prestato al jazz e al cinema di Hollywood, si distingue il berlinese André Previn. Mentre la francese Marielle Labèque ama inserire swing e boogie-woogie nei programmi con due pianoforti in coppia con la sorella Katia.

Lecture

Piero Rattalino, *Friedrich Gulda. Lo scandalistico*, Zecchini, Varese 2007.

Visioni

Leipold Friedemann e Mirow Benedict, *So What?! Friedrich Gulda, a Portyrait*, 2007.

Alfred Brendel

(1931)

Erede della tradizione mitteleuropea. «Il Velo dell'ordine». Interpretazione consapevole. Dischi con Vox, Philips. Da Liszt al triplo Beethoven integrale. Concerti di Mozart, sonate di Haydn.

È curioso (ma fino a un certo punto) che il miglior testimone, nel secondo Novecento e oltre, della tradizione pianistica classica sia chi ha le minori ascendenze accademiche. Non ha alle spalle, come Gulda, la Musik Akademie di Vienna. E neppure, come Gould, il Conservatorio di Toronto. Alfred Brendel studia con vari maestri privati nelle diverse località periferiche in cui capita al seguito di genitori non musicanti, attivi nel settore del turismo e dell'intrattenimento. Nato in Moravia (ora Repubblica ceca) ma di etnia austrotedesca, cresce nell'isola croata di Krk, poi a Zagabria, quindi a Graz. Afferma di non avere avuto maestri dopo i sedici anni, e di aver preferito di gran lunga un apprendimento individuale, lento e proficuo. Di fatto, dopo di allora, segue soltanto brevi seminari di perfezionamento con Paul Baumgartner, Edwin Fischer, Eduard Steuermann. Da privatista, a diciott'anni, supera di slancio l'esame di stato all'Accademia musicale di Vienna, debuttando in pubblico a Graz con un programma gravoso: Bach, Brahms e Liszt, più Gian Francesco Malipiero e una sonata di propria composizione. Fin da bambino, Brendel si diletta a comporre: «A sette anni composi un valzer che era una specie di *Marcia di Radetzky*». Attività presto dismessa.

L'anno successivo (1949) partecipa alla prima edizione, a Bolzano, del concorso intitolato a Ferruccio Busoni. Non vince, al contrario di Gulda e Benedetti Michelangeli a Ginevra. Ottiene un deludente quarto posto, nonostante la modesta concorrenza. Ha modo, tut-

tavia, di conoscere e assorbire le teorie interpretative di Ferruccio Busoni, che elabora in proprio e rispetta nel suo lungo percorso artistico. Non manca di scriverne per esteso nei numerosi saggi storico-critici di argomenti musicali che pubblica assieme a testi poetici e letterari dai toni fra il serio e il faceto. Particolare rilievo ha l'intervista concessa a Martin Meyer (2002),* dove ripercorre le tappe e il senso della sua carriera. A suo avviso (rivisitando il Busoni neoclassico), l'interprete deve avere una funzione triplice. In primo luogo, deve essere il custode del museo che mantiene il meglio del passato, conserva il testo e illustra il contesto. In secondo luogo, deve essere un esecutore testamentario, perché a quei testi deve dare un futuro, coerente con i tempi nuovi. Infine, in terzo luogo, deve trasformarsi nell'ostetrico che porta la nuova vita.

Come dire che quanto scritto sulla carta non è la musica, ma un suo indizio, una metafora di quanto immaginato e (forse) tradotto in segno grafico dall'autore. Il quale autore – sostiene Brendel, con Busoni – non sempre concorda con quanto risulta nel testo da lui scritto, e che ormai ha una sua libera autonomia. Ciò vale anche quando l'autore ha assoluta padronanza del mezzo meccanico, come per esempio capita ascoltando i dischi incisi da Rachmaninov; e come si dice capitasse a Chopin, a Beethoven. Pur mancando puntuali documentazioni sonore, con Liszt si va più sul sicuro perché era un maestro dell'«opera aperta», con tutte le varianti proposte per suoi lavori originali e le tante rivisitazioni/trascrizioni di opere altrui.** Così è anche con il maestro putativo Busoni.*** Ovvero: il testo originale non è che un preziosissimo ma obsoleto manuale d'istruzione per un meccanismo che non c'è più e che il manovratore moderno deve interpretare con fantasia, e con la consapevolezza di vivere in un mondo diverso.

Proprio interpretando Liszt inizia a distinguersi Brendel, stabilitosi a Vienna e in cerca di scritture. Per anni si trova solitario antesi-

* Alfred Brendel, *Ausgerechnet ich. Gespräche mit Martin Meyer*, Piper, München 2001 (trad. it. *Il velo dell'ordine*, Adelphi, Milano 2002).

** Jonathan Gregor, *Liszt as Transcriber*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.

*** Ferruccio Busoni, *Lo sguardo lieto*, il Saggiatore, Milano 1977.

gnano di un Liszt visto come innovatore rivoluzionario e non come giocoliere da circo equestre. Sono disponibili sue incisioni meravigliose delle fantasie lisztiane su temi d'opera di Bellini, Donizetti, Verdi, Berlioz, Weber e Wagner, oltre che pezzi originali della giovinezza e della maturità, quali *Années de pèlerinage*, Sonata in Si minore, *Harmonies poétiques et religieuses*, e le cose estreme, a suo tempo escluse dal repertorio corrente, come *Weinachtbaum*, *Unstern*, *La lugubre gondola*. Brendel prende tutto molto sul serio (sempre con sonorità in chiaroscuro), anche con spavalderia, quando serve. Considera, giustamente, Liszt un grande intellettuale, un profeta visionario. Rinuncia convinto al gusto sportivo dell'esibizione che pur è ben presente in Liszt. Trascura il colorismo, punta sulla struttura. Nessuno, prima di lui, aveva fatto così. Pochi lo seguiranno. Lui stesso se ne allontana, a fine carriera.

Sono cose degli ultimi anni cinquanta, quando il trentenne Brendel comincia a uscire dall'anonimato grazie all'industria discografica. L'occasione viene nel 1955 grazie alla Vox (e alle successive sottomarche Turnabout, Candide), una nuova azienda fondata a New York nel 1945 con la missione di esplorare repertori non comuni e di affidare l'esecuzione a giovani interpreti. Vox per prima sfrutta la capienza fino a trenta minuti per facciata del nuovo formato a 33 giri e coglie l'opportunità di soddisfare il crescente desiderio degli ascoltatori di avere «integrali» di singoli generi o autori, meglio se raccolti in cofanetti di agevoli dimensioni. Con prezzi moderati e ottime scelte editoriali, negli anni cinquanta escono i Vox Box con integrali della produzione sinfonica di Rachmaninov, del pianoforte di Debussy, di Ravel, di Satie, di Gottschalk. Al pianista tedesco Friedrich Wührer è affidata la prima integrale delle Sonate compiute di Schubert. All'ungherese Peter Frankl tocca tutto Debussy. Per il connazionale György Sándor c'è Bartók.

Il ventisettenne Brendel accetta l'impegno di incidere tutte le sonate di Beethoven, in concorrenza con il malloppo a 78 giri realizzato oltre vent'anni prima dal maestro Schnabel. Completa l'impresa in cinque anni e nel 1962-64 escono le sonate accanto a bagatelle e concerti. Ciò senza trascurare Prokof'ev (Concerto n. 5), Musorgskij (*Quadri di un'esposizione*), Stravinskij (*Trois Mouvements de Pétrou-*

chka), Schönberg (Concerto op. 42). Con la medesima etichetta, escono negli anni sessanta anche le prime incisioni di Schubert e Mozart (concerti).

Chiuso il rapporto con Vox nel 1968, Brendel firma con la casa olandese Philips, alla quale resta legato per i successivi cinquant'anni. Gli viene subito richiesta una nuova integrale delle Sonate beethoveniane (1970-77, con tecnologia analogica) e un'altra ancora (1992-96, in digitale), assieme a una consistente rivisitazione di Schubert e di Mozart, con una successiva aggiunta di Haydn. La scomparsa (1968) di Wilhelm Backhaus, l'età avanzata dell'ormai ottantenne Wilhelm Kempff e le trasgressioni del viennese Friedrich Gulda contribuiscono a fare di Brendel il depositario della grande tradizione beethoveniana e viennese. Lui che nel frattempo (1972) si è stabilito a Londra e che, grazie ai dischi e a una fortunata serie di concerti alla Carnegie Hall di New York, finalmente entra nel ristretto giro dei concertisti di gran fama.

Continua a suonare in tutto il mondo e a incidere, anche con altri solisti: con il figlio Adrian registra l'integrale delle Sonate per violoncello di Beethoven; con Dietrich Fischer-Dieskau e Matthias Goerne memorabili Lieder singoli e i cicli completi della *Winterreise* e del *Schwanengesang*. Ovviamente prevale il pianoforte, però restringendo il repertorio con vistosi tagli all'ala del Novecento, assieme alla progressiva eliminazione di Liszt, alla radicale esclusione di Ravel e Debussy, a poco Schumann e niente Chopin, a Brahms limitato ai concerti (con magnifiche collaborazioni con Claudio Abbado). Arriva invece l'approfondimento di Beethoven, con una terza versione dell'integrale dei Concerti. Arrivano anche le integrali di Concerti e Sonate di Mozart assieme a una scelta di variazioni e fantasie. Un'azzeccata antologia delle sonate di Haydn porta all'attenzione del gran pubblico un repertorio peraltro proposto in modo più selettivo e non meno efficace da Horowitz, Backhaus, Richter (ben 19 sonate in repertorio) e Gould (le ultime sei); e con Buchbinder, McCabe e Bilson (lui al fortepiano) che fanno l'integrale.

Per tutti i suoi autori preferiti e diventati col tempo esclusivi, Brendel adotta i criteri interpretativi appunto nei suoi numerosi scritti. Spesso ricorre a metafore, talvolta a veri e propri inserti fra

il descrittivo e lo psicologico. Come nel caso delle *Variazioni Diabelli* di Beethoven: per Brendel, ognuna ha un suo carattere che può essere fissato in un bozzetto, una scena, un'immagine. Salvo ammettere, con quel tanto di autoironia che mai gli manca, che «non sempre quello che scrivo corrisponde a quello che suono». Lo strumento deve comunque adattarsi alla sua sensibilità timbrica. Da qui la massima cura per l'accordatura, per l'intonazione, per il feltro sui martelletti e sugli smorzatori. Si serve comunque del pianoforte moderno (Steinway) per dare nuova vita a carte antiche delle quali rispetta l'integrità del segno ma di cui rinnova lo spirito secondo la propria sensibilità, educata dallo studio del contesto originale.

È un progetto artistico e culturale non da poco, che Brendel prova ad assolvere con l'impegno (cocciutaggine) che tutti gli riconoscono. In primo luogo, rifiuta gli sbandamenti extraclassici di Gulda. Di Gould scrive: «Era eccentrico e faceva di tutto per contrastare le intenzioni del compositore e il carattere del pezzo». Conosce bene i promotori della musica antica su strumenti originali. A Graz incontra presto Nikolaus Harnoncourt, che nel 1968 fonda il *Concentus Musicus Wien*, specializzato in musica antica. Frequenta pure Gustav Leonhardt, residente a Vienna fra il 1968 e il 1972 e fautore del ritorno al clavicembalo vero (non quello moderno della Landowska). Sempre a Vienna è amico di Paul Badura-Skoda e di sua moglie Eva: del loro storico saggio sull'interpretazione di Mozart è lettore attento. È al corrente del rinnovato interesse per il fortepiano.

Ma non si lascia convincere e tanto meno coinvolgere. Abbandona quella «scuola viennese» e se ne va lontano, a Londra, a integrare l'acculturato quartiere di Hampstead con la sua immensa erudizione asburgica non soltanto musicale ma anche letteraria e filosofica.* Accetta di dare consigli a giovani pianisti, senza organizzare una vera scuola. Almeno due suoi allievi hanno avuto successo nelle sale da concerto dell'ultimo ventennio, i l'austriaco Till Fellner e l'inglese Paul Lewis. Il primo con un variegato repertorio che va da Johann Sebastian Bach a Harrison Birtwistle, il secondo più concen-

* Alfred Brendel, *Music, Sense and Nonsense: Collected Essays and Lectures*, Biteback Publishing, Hull 2017.

trato sui classici e sui romantici. Entrambi capaci di portare nei templi del concertismo mondiale l'integrale delle Sonate per pianoforte di Beethoven. Sulla scia del loro mentore Brendel.

Da Londra girando il mondo, dal vivo o in sala di registrazione, Brendel continua a rileggere la musica della Vienna classica, mito che non muore, meglio se con un tocco di umorismo che troppo spesso manca nelle letture che altri interpreti moderni fanno di quel passato. Gli riesce sempre bene con Haydn e con Beethoven – giovane e maturo. Altre volte appare forzato. Comunque, la sua ricerca di leggerezza anima un taglio interpretativo assai omogeneo in autori pur così diversi, che è utile per cogliere i valori formali, meno le sfumature di superficie e i colori del suono. Ovunque si sente lo sforzo di mantenersi sui binari sicuri, di non deragliare mai. Si vede bene nella mimica che appare nelle numerose riprese video dei suoi concerti, godibili sulle maggiori piattaforme digitali. Sono movimenti delle spalle, scatti del collo, un serrare di mandibole. Mentre le dita scorrono sicure sui tasti e il suono esce algido, come scolpito. Non ci sono video di esecuzioni giovanili, ma viene un po' il rimpianto di non poter vedere le travolgenti ondate accordali che un temerario giovanissimo Brendel sapeva scatenare nell'ouverture del *Franco cacciato-re* di Weber – nella trascrizione di Liszt, naturalmente.

Letture

Elyse Mach, *Great Contemporary Pianists Speak for Themselves*, Dover Books, Mineola (NY) 1991.

Dean Elder, *Pianists at Play: Interviews with Leading Piano Virtuosos*, Kahn & Averill, Amersham 1998.

Alfred Brendel, *Playing the Human Game: Collected poems*, Phaidon Press, London 2010.

Piero Rattalino, *Alfred Brendel. La tartaruga*, Zecchini, Varese 2010.

Alfred Brendel, *A Pianist's A-Z: A Piano Lover's Reader*, Faber & Faber, London 2013 (trad. it. *Abbecedario di un pianista*, Adelphi, Milano 2014).

Philip Glass

(1937)

La Monte Young. Scuole americane. Cliburn. Glass al Curtis di Filadelfia e da Boulanger a Parigi. Stockhausen e Boulez. Reich e Riley. «Einstein on the Beach». Cinema, teatro, concerti.

Non si può dire che sia stato accolto granché l'invito di John Cage con 4'33" a usare il pianoforte come strumento muto o, con *Sonatas and Interludes*, a stravolgerne il suono, con inserti di gomma, legno, metallo. Il suo affiliato e, come vedremo, coinventore del minimalismo La Monte Young* è una lodevole eccezione. Nativo dell'Idaho, già appassionato di jazz, ammiratore del preminimalista Anton Webern, allievo dello strutturalista Karlheinz Stockhausen (a Darmstadt, negli anni cinquanta), Young cerca un rapporto «concettuale» con lo strumento, che consenta di non usare la tastiera, che prescriva rituali di avvicinamento e gesti che siano puro teatro, e non prevedano suoni. Sempre di Young è il contro-omaggio al *Clavicembalo ben temperato* di Bach: nel suo *Well Tuned Piano* (1964-73-81-presente) l'accordatura dello strumento (che deve essere un Bösendorfer, con tastiera estesa) non è fissata sul consueto temperamento a dodici note, ma secondo criteri acustici alternativi, fra l'altro a lungo mantenuti segreti e in parte rivelati in una (non definitiva) versione del 1993. La forma rimane dunque aperta e si invita alla massima libertà d'improvvisazione, con tempi di esecuzione non inferiori alle cinque, sei ore. Il pianoforte è preparato, alla maniera di Cage, ma all'incontrario, senza aggiunta di gomme, legni,

* Keith Potter, *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

ferri; soltanto modificando, aumentandola o diminuendola, la tensione delle corde.

Nella nativa e ricettiva America si continua invece a educare e scrivere per il pianoforte classicamente inteso, cioè senza imporre il cambiamento della sua struttura. Le scuole ufficiali, dal Curtis Institute of Music di Filadelfia al New England Conservatory di Boston alla Juilliard School di New York continuano a formare non solo nuovi autori, ma soprattutto eccellenti strumentisti destinati a conquistare un vasto pubblico europeo. Celebre è il caso di Van Cliburn, che nel 1958 vince in modo del tutto inaspettato il primo premio al prestigioso concorso pianistico intitolato a Čajkovskij, a Mosca, incantando pubblico e giuria con il Primo Concerto del patriota Čajkovskij e il Terzo Concerto del disertore Rachmaninov. Questo nel pieno della guerra fredda, primeggiando su un'agguerritissima concorrenza locale e subito dopo il trionfo tecnologico sovietico del satellite *Sputnik* (1957). Pavidì, i giurati del concorso chiedono il parere al premier Chruščëv, assente, il permesso di assegnare il premio a un americano bravo. Ne segue un successo planetario, con trionfale rientro negli Stati Uniti, ricevimento alla Casa Bianca col presidente Eisenhower (poi anche con Nixon nel 1972, e ancora con Reagan e Gorbacëv, suo ospite, nel 1987), vendite straordinarie delle sue incisioni, frequenti ritorni in Unione Sovietica con omaggi dello stesso Chruščëv e di Gromyko. Insomma, un mito vivente, al quale è intitolato tuttora un concorso pianistico fra i più quotati.

Per altro Van Cliburn, oltre che dotato, si forma seguendo la perfetta tradizione virtuosistica russa trapiantata negli Stati Uniti per fuga dall'URSS. Si forma con la madre pianista (allieva di Arthur Friedman, a sua volta allievo di Liszt) per poi perfezionarsi con la russa (anzi, ucraina di Kiev) Rosina Lhévinne, moglie del grande pianista Josef col quale era emigrata negli Stati Uniti nel 1917 per dedicarsi all'insegnamento nella futura Juilliard School di New York. Un'istituzione con inizi complicati, ma destinata a diventare una delle maggiori fucine di talenti mondiali in composizione (Henry Mancini, John Williams), jazz (Miles Davis), direzione d'orchestra (James Levine), violino (Pinchas Zuckerman, Sarah Chang), violoncello (Yo-Yo Ma), canto (Leontyne Price, Nina Simone) e ovviamente pia-

noforte, non solo con la stella Cliburn, ma anche il jazzista Chick Corea e il minimalista Philip Glass.

Alla Juilliard, Glass arriva con una buona competenza musicale, acquisita nel negozio di dischi del padre, a Baltimora, specializzato anche in musica moderna, con un'ampia selezione di composizioni di Schönberg, Bartók, Šostakovič, Webern. Studia con profitto pianoforte e composizione, tanto da vincere nel 1959 il premio della Broadcast Music Corporation come miglior giovane compositore. Studia pure con Darius Milhaud ai corsi estivi di Aspen e ottiene nel 1964 la munifica borsa di studio Fullbright che gli consente di perfezionarsi per due anni (1964-66) con la classica e rigorosa Nadia Boulanger a Parigi.

Immerso nella vorticosa vita musicale europea degli anni sessanta, Glass è in contatto con Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen ma non ne condivide il radicalismo costruttivista. Salvo ammirare le loro aperture agli esperimenti di John Cage e La Monte Young. È più interessato a forme di espressione libere, mutate da assidue frequentazioni extramusicali: il cinema nuovelle vague di Jean-Luc Godard e François Truffaut, il teatro di Samuel Beckett e Jean-Louis Barrault, il Berliner Ensemble di Bertolt Brecht e il Living Theatre di Julian Beck. Nel 1965, la collaborazione alla colonna sonora del film sperimentale *Chappaqua* (fra gli attori, Allen Ginsberg, Jean-Louis Barrault, Ornette Coleman) gli fa incontrare il virtuoso di sitar Ravi Shankar, che lo introduce alle tecniche ripetitive della musica indiana e di conseguenza alle pratiche del buddismo Zen.

Forte dell'impeccabile formazione accademica e della poliedrica esperienza parigina, Glass rientra a New York nel 1967 intenzionato a farne tesoro. Incontra subito il compagno di studi alla Juilliard Steve Reich* ed è impressionato dal suo *Piano Phase*, scritto nello stesso anno. Si tratta di un brano per due pianoforti che iniziano a suonare all'unisono per poi distinguersi perché uno continua a ripetere lo stesso inciso mentre l'altro lo accelera progressivamente creando inevitabili dislocamenti ritmici che però vengono come riassorbiti e rimodulati dalle cadenze originarie che si spostano da uno strumen-

* Steve Reich, *Conversations*, Hanover Square Press, New York 2022.

to all'altro. È dunque il processo ripetitivo che garantisce la varietà, sia pure a modo suo. Forse Reich è ispirato dal giovanile *Anger Dance* (1914) del vate Henry Cowell che ha come formula due cellule di due battute poco diverse fra loro da ripetere ciascuna 8 o 6 o 4 volte e collegate da brevi ponti di qualche battuta. Un paio di minuti di pura ripetitività. L'ispirazione, in questo caso, viene dalla camminata claudicante del giovane Cowell, rabbioso perché un medico era deciso ad amputargli una gamba distorta (e alla fine guarita). L'anziano Cowell contestò l'interpretazione protominimalista di *Anger Dance*, perché ogni volta che le cellule sono riprese dovrebbero avere modi ed espressione diversi.

Come che sia, si può fissare nel 1967 la data di affermazione del minimalismo americano. Le radici sono comunque lontane, anzi europee. Il progenitore è il francese Erik Satie, con la sua ampia produzione di pezzi pianistici brevi e semplici, antivirtuosistici, pensati per pianoforti verticali, appoggiati alle pareti di piccoli ambienti per fare quella che lui definisce «musica da tappezzeria». In America un atteggiamento simile era stato sviluppato, forse indipendentemente, a inizio Novecento, da Charles Ives, non quello della ampia e ben strutturata *Concord Sonata*, ma quello di studi, marce, minuetti, improvvisazioni, pezzi vari per pianoforte, più o meno compiuti, fra il surreale e il meditativo. Oltre al ben noto Cowell, c'era stato il quasi nichilista John Cage.

E c'era stato, soprattutto, il tempo lungo di La Monte Young, che dai primi anni sessanta cominciava a proporre modi diversi di scrivere per pianoforte, puntando a isolare suoni singoli, prolungati all'infinito. Sempre negli anni sessanta si aggiunge il principio di ripetitività sviluppato dal californiano Terry Riley, che con il suo *In C* (stroncato senza appello da Glenn Gould) stabilisce un altro criterio: al silenzio perturbato di Cage e alla risonanza senza fine di Young, oppone la dinamica ripetitiva di una cellula statica che si altera in lontane progressioni. Dei medesimi anni, sempre di Riley, sono *Keyboard Study No. 1* (1954), *Keyboard Study No. 2* (1965), *Concerto for Two Pianos and Five Tape Recorders*. L'obiettivo è sempre portare l'ascoltatore in un'estasi onirica che apra alle meraviglie della meditazione Zen. Merito di Reich e Glass è aver portato questo

doppio principio di minimalismo ripetitivo al grande pubblico con abile valorizzazione delle risorse mediatiche del loro (e nostro) tempo, oltre che dello strumento principe, il pianoforte.

A suo modo, Reich è il più radicale. La sua logica, non solo nei pezzi pianistici (come *Six Pianos* del 1973) ma in tutte le composizioni minimaliste, è impostata sulla gradualità della transizione sia ritmica che armonico-melodica, non sulla discontinuità. Anche per Reich contano la formazione classica alla Juilliard School e gli studi con Milhaud e con Luciano Berio negli anni sessanta. Lo sviluppo delle sue composizioni risulta sempre lineare e percettibile, anche grazie alle sempre presenti componenti autobiografiche e alle suggestioni trascendenti laiche e religiose.

Più poliedrica è la produzione di Philip Glass, con il pianoforte che resta centrale, inserendosi puntuale fra ambiziosi (e fortunati) esperimenti rappresentativi, teatrali, cinematografici. Musiche che Glass di regola riduce e condensa per la tastiera del pianoforte, come nel caso della *Trilogy Sonata* (2000) che assorbe elementi dagli eventi scenico-orchestrali di *Einstein on the Beach* (1976), *Satyagraha* (1980), *Akhnathen* (1983), per molti versi rivelandone le strutture e ancor più le origini classiche. Sono evidenti, per esempio, nella raccolta *Etudes for Solo Piano, Book 1* (1994) gli omaggi a Bach (nn. 2, 9), il fondo di Satie (n. 5), la densità di Rachmaninov (n. 6). Si sente la lezione parigina di Nadia Boulanger, che impone ai suoi allievi lo studio delle linee interne che governano la musica dei grandi classici. Non sepolti sotto le continue ripetizioni microcellulari, emergono i legami che mantengono le relazioni fra armonie e melodie, che vanno esplicitate e non violate da cacofonie. Glass non urta l'ascoltatore con dissonanze e poliritmie, ma lo accompagna con fluttuazioni morbide, dove il nirvana della ripetizione minimale viene scosso dall'irruzione di frammenti motivici che illudono di realtà e di movimento.

La continuità dell'amore di Glass per la tastiera si ritrova pure nelle composizioni originali, come i due concerti per pianoforte e orchestra, *Tirol* (2000) e *After Lewis and Clark* (con flauto nativo americano, 2004) ai quali vanno aggiunti un concerto per il glorioso clavicembalo (2002) e numerose altre cose da eseguire in solitaria o assieme a pochi altri.

L'iperattività creativa, la forte esposizione mediatica e il meritato successo internazionale hanno portato a una larghissima diffusione della musicalità onnicomprensiva di Glass. Un ruolo essenziale ha avuto la fortuna delle sue oltre trenta colonne sonore per film importanti come *Powaqqatsi* (regia di Godfrey Reggio, 1988), *Kundun* (Martin Scorsese; Oscar per la miglior colonna sonora, 1997), *The Truman Show* (Peter Weir, 1998), *The Hours* (Stephen Daldry, 2002), *The Illusionist* (Neil Burger, 2006). Ne ha beneficiato il pianoforte anche dell'inglese Michael Nyman, collaboratore storico del regista Peter Greenaway, autore delle fortunate musiche ancor più morbide per il film *Piano Lessons* (1993) e ben conosciuto come improvvisatore da solo o a capo di un suo gruppo, con e senza strumentario d'accompagnamento neo-medioevalbarocco. Riconosciamo la cifra di Glass nei nuovi improvvisatori (Keith Jarrett compreso) che meritano un discorso a parte. Ma anche nei tanti che hanno cercato nuovi spazi per il pianoforte tal quale, dunque John Adams in America, Ryuichi Sakamoto in Giappone, Arvo Pärt nell'Europa settentrionale, Ludovico Einaudi in Italia.

Lecture

Philip Glass, *Music by Philip Glass*, Harper & Row, New York 1987 (trad. it.

La mia musica, Edizioni Socrates, Roma 1988).

K. Robert Schwartz, *Minimalists*, Phaidon Press, London 1996.

Richard Kostelanetz (ed.), *Writings on Glass: Essays, Interviews, Criticism*, University of California Press, Berkeley (CA) 1999.

Maycock Robert, *Glass: A Biography of Philip Glass*, Sanctuary Publishing, Tampa 2002.

Philip Glass, *Words without Music: A Memoir*, W.W. Norton, New York 2015 (trad. it. *Parole senza musica*, il Saggiatore, Milano 2015).

Quarto orbitale

Digitalizzazione

È un algoritmo che, a fine ventesimo secolo, cambia la musica; quella che conta, cioè riprodotta e diffusa; non quella vera, naturale, dal vivo. Non è un'invenzione recente, piuttosto è una variante aggiornata di un grande classico dell'analisi matematica che si chiama «trasformata di Fourier», in onore del suo creatore, il francese Jean-Baptiste-Joseph Fourier. Nel 1822 egli inventa un procedimento di calcolo (algoritmo) iterativo estendibile all'infinito che consente di trasformare una qualsiasi onda sinusoidale complessa nell'insieme delle sue componenti fondamentali, e anche di fare l'operazione inversa. È un passaggio essenziale per trasformare in un insieme di numeri (trattabile con un computer) il groviglio di sinusoidi che è una vibrazione musicale, con tutti i suoi caratteri, i suoi armonici, insomma con il timbro dello strumento reale. Diventa così possibile digitalizzare la musica, e ritrovare la musica dalla sua digitalizzazione. Si va per approssimazioni successive. Serve molta capacità di calcolo. Ma è la migliore scorciatoia per l'impossibile quadratura del cerchio.

Il procedimento si può interrompere quando si vuole, non appena si è raggiunto un livello di approssimazione soddisfacente. Già gli antichi, popoli della Mesopotamia e greci, sapevano che la quadratura del cerchio non poteva essere razionale, e che il compromesso era inevitabile. Lo sanno anche i tecnici del suono degli anni settanta del Novecento. Però la tecnologia – le risorse dei computer, sempre più potenti sulla scia dell'invenzione fondamentale del transistor –

consente di avvicinarsi molto al limite invalicabile. Si ritiene che il passaggio analogico del suono possa essere sostituito dal passaggio digitale. Non più attraverso la puntina che trasforma meccanicamente le onde sonore in solchi del disco e ritrasforma quei solchi in onde per l'altoparlante. Serve invece il classico algoritmo di Fourier, oggi più che modernizzato, che traduce l'onda in una dematerializzata sequenza numerica, che si può memorizzare in un archivio elettronico. Non serve più nemmeno il nastro magnetico. Si evitano così i contatti meccanici (fruscii) fra puntine e dischi rotanti, fra nastro e testine di registratori. Nasce la registrazione digitale. Il suono diventa assai più nitido, anche se un po' meno vero.

Frutto della collaborazione fra l'olandese Philips e la giapponese Sony, nel 1982 inizia la commercializzazione del CD (Compact Disc), nuovo tipo di disco rotante da alloggiare in apposito apparecchio, capace, grazie alla neonata tecnologia di lettura ottica laser, di raccogliere e riprodurre fino a 80 minuti (di fatto 74) di musica, tempo calibrato volutamente sulla durata media della Nona Sinfonia di Beethoven. L'amplificazione è assicurata da circuiti sempre più sofisticati e convogliata in sistemi di altoparlanti sempre più efficienti.

Il nuovo formato, pratico e leggero, facile da maneggiare e trasportare, soppianta presto il disco in vinile a 33 giri e anche la variante su nastro magnetico sviluppata negli anni settanta in forma di cassetta di non minore facilità d'uso però minore qualità d'ascolto. Il successo del CD dura un trentennio, minato però dalla sua stessa natura. La possibilità di archiviare in modo elettronico (numerico, digitale) ogni tipo di suono registrato ne consente l'immediata possibilità di trasferimento (copiatura) su supporti leggeri e maneggevoli come pen drive e hard disk esterni o interni a personal computer dalla memoria sempre più estesa. Grazie all'abnorme capienza degli archivi internet, all'inizio del Duemila nascono le piattaforme che mettono a disposizione sul computer personale, fisso o portatile, le registrazioni recenti e storiche delle maggiori case discografiche. Le quali, proprio per questo, vedono crollare le vendite di dischi in vinile e in formato CompactDisc.

Come agl'inizi del Novecento, i costruttori di pianoforti hanno vissuto una crisi drammatica, così, a inizio Duemila, l'industria di-

scografica deve ridimensionarsi e non poco, con quella concentrata sul settore più nobile (classica e jazz) che viene trascinata dal crollo di quella leggera-pop-rock e dalla scomparsa di intere generazioni di appassionati. I marchi storici (per la classica: Deutsche Grammophon, Philips, Decca, Emi-Classical, Sony Classical) si trasformano in uno spicchio minoritario di grandi conglomerati. Ormai solo tre giganti (Universal Music Group, Sony Music Entertainment, Warner Music Group) raccolgono, gestiscono, distribuiscono decine e decine di etichette a loro tempo mitiche, costrette a rinunciare all'indipendenza per ovvia quanto crudele legge di mercato. Mentre le case discografiche rimaste indipendenti o neoformate (non poche, per fortuna) lottano per conquistare visibilità e sopravvivere.

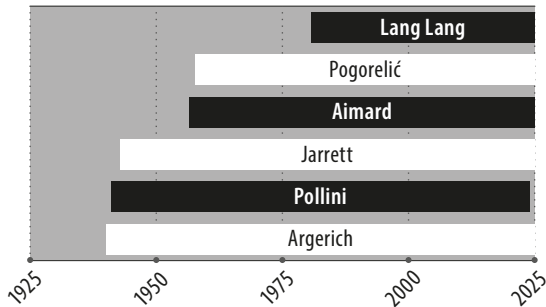
In tanto movimento, il pianoforte acustico resiste, si rafforza perfino. La produzione di pianoforti addirittura cresce. Cala in Europa e negli Stati Uniti, e si trasferisce in Asia, in Giappone, Corea, Cina, Indonesia. Dopo il bando degli anni della Rivoluzione culturale, nella Repubblica popolare cinese cresce l'interesse per la musica occidentale. Come nel caso di componenti o di prodotti finiti di consumo durevoli, si comincia con la fabbricazione di pianoforti per conto terzi (americani, europei) che li commercializzano con il proprio marchio. Poi, e siamo ai nostri tempi, sono i pianoforti cinesi che vanno alla conquista dell'immenso mercato potenziale, trascinati da milioni di studenti di pianoforte in patria e di decine di ottimi solisti cinesi che stupiscono il pubblico nelle sale da concerto di tutto il mondo.

A loro volta, gli artisti occidentali e i loro fedeli pubblici, non dimenticano il pianoforte acustico. I pianisti classici scoprono nuovi modi di interpretare i repertori passati. Giovani autori inventano altri approcci all'oggetto in sé. Altri ancora ritrovano il gusto dell'improvvisazione. O il piacere di accarezzare il gusto di un pubblico raffinato, offrendo una nuova versione di quella che il buon Erik Satie, a inizio Novecento, definì musica da tappezzeria. Gli imprenditori scoprono che un paese con un miliardo e mezzo di persone (metà del mondo occidentale) ha ancora voglia di conoscere il canto del pianoforte.

L'ultima sestina di protagonisti rappresenta i tanti sviluppi e le

non minori contraddizioni di un cinquantennio critico per il futuro del pianoforte quale prodotto industriale. Abbiamo almeno due facce del rapporto con il passato: il neo-neoclassicismo di scuola latina con Martha Argerich capofila e la rilettura iconoclasta di quel repertorio con Ivo Pogorelić di scuola russa; l'italiano Maurizio Pollini che da sempre si confronta con l'avanguardia e il suono elettronico e il francese Pierre-Laurent Aimard, che nasce nello sperimentale e sa ritrovare i romantici, i classici, i settecentisti; l'americano Keith Jarrett che rinnova il gusto perduto per l'improvvisazione, fra jazz e memoria e il cinese Lang Lang, che, con tecnologia esecutiva temperata al Curtis Institute of Music di Filadelfia, rappresenta l'onda ormai lunga dei virtuosi asiatici, testimoni anche della qualità e affidabilità dei dominanti produttori locali. Alla globalizzazione completa ormai manca soltanto il continente africano.

Età dei pianeti del quarto orbitale



Martha Argerich

(1941)

America Latina. Carreño. Arrau. Scaramuzza. Argerich da Gulda e Benedetto Michelangeli. Concorsi: Bolzano e Varsavia. Virtuosismo consapevole. Poco da sola, tanto con amici. Barenboim polivalente.

Il saldo dell'interscambio musicale con le Americhe è sempre stato più che favorevole per l'Europa, fino a tutto l'Ottocento. Solo ai primi del Novecento il Settentrione americano ha iniziato a riesportare, e non poco: ragtime, blues, jazz, song, musical, cose e personaggi destinati a condizionare la declinante creatività europea. Diversa la situazione in America Latina, rimasta fino a tutto l'Ottocento soltanto terra di opportunità, avventura e arricchimento per pianisti non stanziali ma di passo. La dominante immigrazione spagnola, portoghese e italiana ha favorito i cantanti d'opera e la costruzione di imponenti teatri a Buenos Aires, Rio de Janeiro, perfino nella remota Manaus, miracolata dal caucciù. Più limitata è stata la diffusione della musica strumentale e di quella pianistica in particolare. Poco seguito hanno avuto le tournées in Brasile di Sigismond Thalberg (1855, 1863) e Louis Moreau Gottschalk (1869). Nel primo Novecento, Argentina e Brasile sono serviti da trampolino di lancio per Arthur Rubinstein e sono stati buona fonte di reddito per Wilhelm Backhaus, accanto ai timidi casi di esportazione in Europa dei ritmi di tango argentino, di rumba dei Caraibi, delle movenze brasiliane che hanno ispirato le *Bachianas brasileiras* di Villa-Lobos e *Saudades do Brasil* di Darius Milhaud.

Nel tardo Ottocento si registra il caso eccezionale – non per nulla, l'abbiamo già incontrata diverse volte – della pianista venezuelana Teresa Carreño, talento naturale assoluto con immediato successo a

New York e successive affermazioni in Europa. Sono piene le cronache della sua vita turbinosa: i concerti fra Europa e Stati Uniti, estesi anche a Nuova Zelanda, Australia e Africa; i matrimoni importanti (il violinista Émile Sauret, il sommo pianista Eugen d'Albert collocato fra i due fratelli musicisti Giovanni e Arturo Tagliapietra). Ammiratori della sua padronanza del pianoforte sono Liszt, Rossini, Gounod, Grieg, MacDowell, Mahler, Bülow. Una discreta quantità di registrazioni su rulli di pianola (Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt, Carreño e altri: 1905 e 1914) rende solo una vaga idea di uno stile che tanto affascina i suoi prestigiosi ammiratori. Il Venezuela e la natia Caracas oggi la ricordano con il grande Centro culturale che porta il suo nome.

Altro caso straordinario è il cileno Claudio Arrau, sbocciato bambino a Chillán, cittadina a quattrocento chilometri a sud della capitale Santiago. A quattro anni legge sonate di Beethoven, a cinque suona in pubblico. Il suo talento è tale da ricevere dal governo una borsa di studio che dal 1912 gli permette di vivere per dieci anni (assieme alla sorella e alla madre, giovane vedova) a Berlino per studiare con Martin Krause, allievo diretto di Liszt. È così che, ben prima di Brendel, è l'immigrato cileno in Germania a promuovere la riscoperta di Liszt nel Novecento con magistrali interpretazioni della Sonata e degli *Studi trascendentali*. Ad ascoltatori e critici risulta stupefacente la scioltezza con cui una figura minuta e poco appariscente come quella di Arrau riesca a sciogliere i nodi più intricati del virtuosismo ottocentesco, con risultati impensati in Schumann, Beethoven, Chopin, Brahms, Mozart. E in un repertorio in fondo lontano dalla sua formazione tedesca come Debussy (memorabile l'integrale), Ravel (*Gaspard de la nuit*, *Jeux d'eau*).

Il contributo del Brasile si distingue per il genere femminile con Magda Tagliaferro, Guiomar Novaes e Cristina Ortiz. E con quello maschile di Nelson Freire, partner storico dell'argentina Martha Argerich, una delle protagoniste assolute del pianismo del secondo Novecento e del primo Duemila. Argerich è stata la migliore allieva di un maestro singolare.

Il calabrese Vincenzo Scaramuzza si era formato alla scuola pianistica napoletana, aveva vinto una cattedra al Conservatorio, accet-

tato un contratto quinquennale d'insegnamento alla filiale di Buenos Aires della romana Santa Cecilia. Finito il contratto, era rimasto in Argentina per fondare una sua Accademia che presto ebbe grande prestigio e formò una vera e propria scuola pianistica argentina. Aveva un metodo di insegnamento moderno. Non chiedeva agli allievi di compitare esercizi astratti ma di affrontare direttamente le specifiche difficoltà delle composizioni studiate. Favoriva la lettura a prima vista e la rapida memorizzazione.

Metodi che trovano terreno fertilissimo appunto in Martha Argerich. Scaramuzza la guida fino ai quattordici anni, quando lei si trasferisce con la famiglia in Europa per continuare gli studi con Friedrich Gulda a Vienna e ricevere qualche lezione da Arturo Benedetti Michelangeli ad Arezzo. Sedicenne vince il Concorso Busoni di Bolzano e quello di Ginevra, e nel 1965 il Chopin di Varsavia, continuando così una favolosa carriera di concertista in tutto il mondo, con un repertorio concentrato sui grandi romantici (Schumann, Chopin, Liszt) e acclamate appendici nel Novecento di Prokof'ev, Šostakovič, Poulenc, Lutosławski, Messiaen, Pletnëv, Janáček. Non mancano gli omaggi ai connazionali argentini Alberto Ginastera e Carlos Guastavino con particolare attenzione ad Astor Piazzolla e al suo tango innovativo. Tiene in repertorio poco Brahms (nessun concerto, un paio di rapsodie) e poco Mozart (tre sonate, sei concerti) e alcune sequenze bachiane poste in apertura dei concerti dal vivo per rompere il ghiaccio col pubblico e superare le proprie ansie. A parte vanno considerate le eccellenti ed esaustive proposte per pianoforte a quattro mani e in complessi da camera con solisti selezionati.

Il suono nitido, il tocco preciso, le velocità vertiginose, il temperamento e la notevole presenza scenica la portano nell'empireo del pianismo moderno. Appare spavalda, ma è pura facciata. Come il suo maestro Scaramuzza, che smette di suonare in pubblico per una sindrome di panico da palcoscenico, assai presto la tensione per la solitudine in scena induce Argerich a ridurre fino ad eliminare i propri concerti solistici in pubblico e impegnarsi a fondo con l'orchestra e ancor più con famosi artisti in duo e in formazioni da camera. È in questo segmento, trascurato da molti virtuosi, che il contributo di Argerich alla storia del pianoforte nell'ultimo mezzo secolo diven-

ta importante. Ha suonato spesso e volentieri in coppia con i colleghi Nelson Freire, Stephen Kovacevich, Daniel Barenboim, Maria João Pires, Lilija Zil'berštejn, Evgenij Kisin, Efim Bronfman, Michail Pletnëv, Lang Lang. Sono memorabili le sue collaborazioni con il violoncellista Mischa Maisky (Beethoven, Debussy), con i violinisti Gidon Kremer (Beethoven) e Renaud Capuçon, con i direttori Claudio Abbado (Ravel, Čajkovskij), Riccardo Chailly (Prokof'ev, Rachmaninov), Charles Dutoit (Chopin). Il «Progetto Argerich», da lei coordinato, ha riunito per anni a Lugano amici vecchi e nuovi per una settimana di musica a tutto campo, conosciuta o sperimentale purché divertente. Sono vere e proprie jam session del mondo classico, dove si sperimentano letture alternative (ossia trascrizioni) di lavori ben noti o risvegliati da sonni secolari. Troviamo gli arrangiamenti dello *Schiaccianoci* di Čajkovskij, della *Sinfonia domestica* di Richard Strauss, dell'*Apprendista stregone* di Dukas, del Quintetto di Brahms, della *Sinfonia classica* di Prokof'ev, di *Rapsodie espagnole* di Ravel. Sembra di tornare ai bei tempi dell'Ottocento in cui, fra le mura domestiche, si leggevano alla tastiera le cose orchestrali quando il surrogato in dischi e radio ancora non esisteva.

Dall'Argentina viene pure Daniel Barenboim, altro protagonista della vita musicale dell'ultimo mezzo secolo, coetaneo e storico partner di Argerich (insieme, su due pianoforti, hanno registrato anche *La sagra della primavera* di Stravinskij, la Sonata con percussioni di Bartók, *En blanc et noir* di Debussy). Barenboim non è allievo diretto di Scaramuzza, ma dei propri genitori, entrambi pianisti, ebrei emigrati dall'Unione Sovietica e inseriti nel ricettivo ambiente musicale della Buenos Aires degli anni quaranta. Neppure Barenboim ha bisogno di esercitarsi con scale e arpeggi. Gli basta un'occhiata per impadronirsi di spartiti e partiture. Supera in modo naturale ogni difficoltà. Debutta a dieci anni, si trasferisce con la famiglia in Israele nel 1952, tre anni dopo studia direzione d'orchestra a Salisburgo con Igor Markevitch, armonia e composizione a Parigi con Nadia Boulanger, stupisce Wilhelm Furtwängler.

La fulminea carriera lo incorona quasi subito come direttore d'orchestra (English Chamber Orchestra, Orchestre de Paris, Chicago Symphony) e di teatro lirico (Opéra Bastille, Bayreuth, Staatsoper

Berlin, Teatro alla Scala di Milano), ma non gli fa dimenticare l'origine pianistica, che lo vede sempre attivissimo solista in tutto il mondo. Oltre che con la moglie violoncellista Jacqueline du Pré e l'amica Martha Argerich, collabora con violinisti come Itzhak Perlman, Pinchas Zuckermann, Isaac Stern; con i cantanti Dietrich Fischer-Dieskau (Schubert, Liszt, Wolf, Mahler), Jessye Norman (Brahms), Janet Baker (Schumann). Come solista, propone pressoché l'intero repertorio pianistico, da Bach a Messiaen, con eccellenti risultati in brani di Schönberg e Berg sotto la direzione di Pierre Boulez. Il suo eclettismo lo ha portato a registrare Beethoven già a sedici anni (Sonata *Hammerklavier* e Sonata n. 32 op. 111), nonché l'integrale delle 32 Sonate prima dei trenta, a cui fanno seguito tante riprese e integrazioni. Registra inoltre i cinque concerti beethoveniani e tutti quelli di Mozart e Brahms, con orchestre dirette da lui stesso e da maestri del calibro di Otto Klemperer, Sergiu Celibidache, Zubin Mehta. Troviamo tutto *Il clavicembalo ben temperato* e le *Variazioni Goldberg* di Bach. Troneggia un multiforme Liszt, c'è molto Chopin assieme a Schumann e Brahms. Non mancano l'impressionismo di Debussy e l'ispanismo di Albéniz. Manca Ravel, ma spicca l'integrale delle *Romanze senza parole* di Mendelssohn. Ci sono gli immancabili omaggi alla patria (quasi soltanto anagrafica) argentina: tango di Piazzolla, Gardel, Ginastera. Si destreggia con il jazz di Duke Ellington e sui ritmi di bossa nova nell'album *Brazilian Rhapsody*.

L'amore di Barenboim per il pianoforte lo porta a farsene costruire uno tutto suo. Già la Steinway aveva adattato un modello alle sue mani, che non sono abnormi come quelle di Rachmaninov, Richter, Cliburn. Nel 2011, collaudando un pianoforte Bechstein appartenuto a Liszt, Barenboim pensa bene di ripristinare la disposizione delle corde precedente il brevetto Steinway del 1879, che prevede l'incrocio delle corde del registro grave con quelle del registro medio-acuto, risparmiando così spazi e volumi. Quattro anni dopo, riesce a presentare un nuovo tipo di pianoforte, marchiato col proprio nome, con corde tutte parallele (e ulteriori innovazioni tecnologiche). Ne affida la costruzione all'artigiano fiammingo Chris Maene, già autore di preziose repliche moderne di storici strumenti Broadwood, Pleyel, Steinway e di pianoforti con pedaliera, non-

ché inventore di un innovativo pianoforte con tastiera ergonomica.* Per ora la diffusione del pianoforte Barenboim è limitata, ma il suono che si ascolta nelle prime incisioni risulta più profondo nei bassi e variato nei timbri. Il che è controcorrente con la ricerca di assoluta omogeneità di suono che è stata la missione impossibile di tre secoli di sviluppo dello strumento. Si richiede così all'interprete di inventare un nuovo software per adattare l'immutabile hardware del passato (lo spartito) al continuo variare dell'hardware del presente (il neopianoforte Barenboim) con timbri che si distribuiscono lungo la tastiera in modo davvero diverso. Anzi, antico.

Lecture

Daniel Barenboim, *Everything is Connected: The Power of Music*, Weidenfeld & Nicolson, London 2008; Daniel Barenboim *A Life in Music*, Arcade, New York 2013.

Olivier Bellamy, *Martha Argerich. L'Enfant et les sortilèges*, Buchet Chastel, Paris 2016 (trad. it., Zecchini, Varese 2017).

Visioni

Martha Argerich, *In Her Own Words: Interview*, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=xj3QJqIBI9M> (ultimo accesso, febbraio 2025).

* Il pianoforte con pedaliera e quello a tastiera ergonomica sono visibili nel sito personale del costruttore: www.chrismaene.be (ultimo accesso, febbraio 2025).

Maurizio Pollini

(1942-2024)

Modernità e tradizione. Vidusso. Pollini a Ginevra e Varsavia. Boulez e Stockhausen. Schönberg, Berg, Webern. Nono e Manzoni. Berio e Sciarrino. Beethoven e Chopin. Levit.

Nel Novecento, la musica contemporanea è stata spesso utilizzata da pianisti esordienti nel competitivo mondo concertistico per farsi subito riconoscere come specialisti di nicchia e poi entrare nel segmento maggiore (e remunerativo) del grande repertorio classico-romantico. Salvo, una volta raggiunto l'obiettivo, togliere dal proprio repertorio ogni cosa troppo nuova e poco gradita agli abituali frequentatori di concerti o acquirenti di dischi. Hanno fatto così Walter Gieseking, Arturo Benedetti Michelangeli, Arthur Rubinstein. Qualcuno invece è rimasto nella sua nicchia, ottimo e impagabile specialista. Come lo schönbergiano Eduard Steuermann, o gli alternativi David Tudor, John Tilbury e Cornelius Cardew, storici profeti delle dissacrazioni di John Cage, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, La Monte Young, Morton Feldman. Unico fra i grandi del nostro tempo, Maurizio Pollini è invece riuscito a imporsi subito in entrambi i mondi, mantenendosi poi coerente con le giovanili scelte etiche e non solo artistiche o tecniche.

Già adolescente, ancora studente di pianoforte a Milano con il maestro cileno-argentino-italianizzato e antiaccademico Carlo Vidusso, grazie alle sue capacità di lettura a prima vista Pollini è chiamato a decifrare le nuove partiture pianistiche presentate a editori e concorsi di composizione. Di quelle vicende non è rimasta documentazione sonora. Però, le incisioni che fece a diciassette anni del Concerto per pianoforte e fiati di Stravinskij e della Settima Sonata

di Prokof'ev stupiscono per l'incisività dell'interpretazione e la padronanza della tecnica.

Alla modernità affianca la tradizione. Pollini studia bene i grandi classici. Partecipando al Concorso di Ginevra nel 1957 ottiene il secondo premio (il primo va a Martha Argerich), ma vince il Pozzoli di Seregno e soprattutto nel 1960 trionfa al Chopin di Varsavia, il più importante. Ottiene il plauso di Arthur Rubinstein, membro della giuria. Gli si spalancano le porte delle maggiori istituzioni concertistiche e delle due massime etichette discografiche mondiali, EMI e Deutsche Grammophon. Potrebbe abbandonare il contemporaneo e concentrarsi sul repertorio più tradizionale, ma non lo fa. Da subito, anche alla Carnegie Hall di New York, propone la Seconda Sonata (1948) di Pierre Boulez, suscitando scandalo e attenzione.

Da allora, per lui diventa una regola inserire nei propri programmi di concerto almeno un brano del Novecento storico o contemporaneo. Non mancano le esecuzioni e registrazioni integrali della musica pianistica di Alban Berg, Anton Webern e soprattutto del caposcuola Arnold Schönberg, compreso il Concerto op. 42. Entra nel suo repertorio anche Stockhausen. Si espande la collaborazione diretta con autori italiani. Collabora con Luigi Nono alla realizzazione di due lavori importanti. *Come una ola de fuerza y de luz* (1972) prevede una voce di soprano, orchestra, suoni su nastro magnetico e un pianoforte le cui percussioni nel registro grave si oppongono alle bordate degli ottoni, oppure punteggiano il cantare dolce della voce. In *... sofferte onde serene...* (1976), il pianoforte isolato sul palcoscenico risponde a un invisibile sé stesso fissato su un nastro preregistrato nello Studio di fonologia della RAI di Milano con la supervisione dell'interprete e dell'autore. Non siamo ancora nell'interattività assoluta e improvvisatoria, perché la musica è fissata sul nastro e sulla carta dello spartito, però lo spazio lasciato all'interprete è quello tradizionale di creativo rapporto col testo. In *Masse, omaggio a Edgar Varèse* di Giacomo Manzoni, il pianoforte di Pollini crea elementi di contrasto orizzontale e ritmico con le fasce sonore e le materie informi evocate dalle masse orchestrali e dai suoni preregistrati.

Negli anni successivi Pollini mantiene l'interesse per gli autori

italiani (Luciano Berio, Salvatore Sciarrino), premettendo però una grande selettività. Pollini non si lascia coinvolgere nelle sperimentazioni degli ultimi decenni che cercano utilizzi alternativi dell'oggetto pianoforte. Resta legato all'avanguardia del Novecento europeo, certo ormai storicizzata ma ancora poco assimilata dalla pratica concertistica, e dunque meritevole di costante attenzione.

La selettività di Pollini si manifesta pure nel repertorio che per lui si potrebbe definire parallelo, quello classico romantico, con necessarie estensioni a Bach da un lato e a Debussy dall'altro. Non che si disinteressi del resto della musica. Il suo «Progetto Pollini», articolato in più serate e portato in Europa e America, coinvolge autori medioevali e rinascimentali che sono idealmente connessi anche se lontani dai suoni del pianoforte. La coerenza timbrica dello strumento è peraltro mantenuta in ogni sua interpretazione. Il suo pianoforte ha sempre una caratura sinfonica animata da meticolosa attenzione alla forma complessiva delle opere eseguite. Anche quando le composizioni hanno origine e aspetto casuale, anzi informale. Ne sono un esempio i 24 Preludi di Chopin, dove Pollini riesce più di ogni altro nell'impresa di trovare una (impossibile?) continuità narrativa nella collana dei disomogenei frammenti scritti sulla carta.

È memorabile la continuità espressiva che Pollini mantiene nella serie dei Notturmi dell'amato Chopin, che pure è frammentata da diversi numeri d'opera e da anni di composizione fra loro lontani. Gli scarti dinamici su piani sonori ben differenziati, tipici di Pollini, sono perfettamente integrati proprio dalla solidità del progetto architettonico che sempre fa da base. È il caso degli scherzi, della Polacca-Fantasia, della *Barcarola*, della Seconda e della Terza Sonata. Mancano, si direbbe non a caso, le collezioni complete di valzer e di mazurke.

Con analogo approccio strutturale, di naturale derivazione modernista, Pollini legge le ultime sonate di Schubert. Il suono sinfonico del pianoforte di Pollini trionfa nei due concerti di Brahms (grazie anche alla Filarmonica di Berlino diretta dall'amico Claudio Abbado) e rende giustizia alla problematica scrittura di Schumann, togliendole ogni traccia di velleitario intimismo.

Di grande interesse è la sua versione delle sonate di Beethoven. Il progetto dura una vita intera e prevede un approccio cronologico inverso. Pollini inizia da giovanissimo con le ultime sonate, quelle apparentemente più problematiche e procede a ritroso fino a chiudere con le prime. Salvo, negli ultimi anni (2021-22), tornare alle ultime, dalla op. 106 *Hammerklavier* all'estrema op. 111. L'ovvio confronto fra queste interpretazioni così distanti (fino a cinquant'anni) è istruttivo. Cambiano varie cose, ma sono dettagli, in buona parte correlabili alle aggiornate tecnologie di registrazione (che forse contribuiscono ad addolcire qualche sonorità). Infatti si mantiene intatta l'impostazione di fondo. Coerente come pochi (forse nessun altro), Pollini resta fedele a un'immagine monolitica eppure sfaccettata di Beethoven, che riletta da un occhio giovane rivela in modo nuovo il faticoso processo di crescita stilistica, dalle costrizioni formali del primo Beethoven alle libertà finalmente conquistate negli anni estremi.

La scelta di puntare, piuttosto che sui colori, sulle qualità dinamiche del pianoforte moderno gli consente di realizzare interpretazioni degli *Études* di Debussy memorabili per chiarezza e precisione (come peraltro succede negli Studi di Chopin, incisi nella prima maturità). Anche le raccolte complete dei *Préludes* si distinguono per la trasparenza del suono e per quel tocco di nevrotica aggressività che caratterizza comunque ogni interpretazione di Pollini. È un taglio che ben si distingue nel profluvio di note velocissime di *L'Isle joyeuse*, ben diverso dalle digitalizzazioni di Friedrich Gulda e Vladimir Horowitz, dall'eleganza olimpica di Svatoslav Richter, semmai tiene conto della fantasiosa lettura di Arthur Rubinstein. Nessuno di questi infatti appartiene alla storica scuola dei pianisti impressionisti francesi. Il che si percepisce all'ascolto fisico che smentisce la concezione teorica di impressionismo musicale nebuloso e vago. Piuttosto, nel repertorio di Pollini si nota l'assenza del Debussy immaginifico di *Petite suite*, di *Images*, di *Estampes*. E manca Ravel, il vitreo per eccellenza.

Nella sua rigorosa selezione del repertorio mancano le pure esibizioni di virtuosismo. C'è la monumentale Sonata in Si minore di Liszt, accompagnata da estremi e ascetici pezzi sciolti (*Nuages gris*, *Unstern*, *Lugubre gondola*) mentre sono scartati i bozzetti paesag-

gistico-acculturati degli *Années de pèlerinage* e le fantasie da opere. Non c'è spazio per i quadretti addomesticati di Mendelssohn, per gli esotismi spagnoli di Albéniz e Granados. Bartók è presente soltanto con i primi due concerti. Niente Haydn. Mozart su disco è limitato ad alcuni concerti famosi, incisi assieme alla Filarmonica di Vienna diretta dal veterano Karl Böhm o da Pollini stesso in uno dei suoi (presto abbandonati) esperimenti nel ruolo di direttore d'orchestra. L'integrale del primo libro del *Clavicembalo ben temperato* di Bach non ha seguito. Abbiamo in disco le belle collaborazioni con il Quartetto Italiano (Quintetto op. 34 di Brahms) e con il baritono Dietrich Fischer-Dieskau (*Winterreise* di Schubert, dal vivo, al festival di Salisburgo). Altre, comunque rare, collaborazioni non sono state registrate e pubblicate ufficialmente.

I criteri adottati per le inclusioni (poche) e le esclusioni (tante) sono ovviamente personali e il riservato Pollini ha sempre evitato di teorizzarli. Scorrendo l'elenco delle registrazioni si nota una discreta dimensione quantitativa e una sua apparente frammentarietà, con soltanto l'integrale di Sonate e Concerti di Beethoven, dei cicli maggiori di Chopin (notturmi, preludi, scherzi, polacche, ballate, ma poche mazurke e nessun valzer), del pianismo di Schönberg, Webern, Berg. L'ascolto attento rivela tuttavia un filo che lega le interpretazioni dell'avanguardia storica del Novecento europeo e della tradizione dell'Ottocento. Si sente che Pollini vuole una continuità ideale che va da Bach a Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Brahms, Debussy, Schönberg, fino a Boulez, Stockhausen, Nono, Manzoni. È un'evoluzione etica e culturale, una crescita di idee e architetture che attraversa le mode, supera il puro divertimento, e che Pollini si sente in dovere di tradurre in suono. Che non può che essere il suono di oggi, del meraviglioso pianoforte moderno che finisce con l'essere l'elemento unificatore di un processo così lungo e complesso.

Pollini non si impegna stabilmente nell'insegnamento ma offre un modello di coerenza e rigore a una nuova generazione di pianisti italiani. In particolare, ad Andrea Lucchesini, anche lui con doppio impegno nel grande repertorio (tutte le sonate di Beethoven, molto Schubert, anche Liszt e Chopin) e sul fronte della musica nuova (Be-

rio intercalato a Scarlatti). Non è da meno Massimiliano Damerini, che presta grande attenzione ai contemporanei Sciarrino, Rota, Di Bari, Maderna, accanto a Debussy e Chopin.

La figura di Pollini resta comunque unica nei decenni a cavallo fra Novecento e Duemila, non solo per lo stile pianistico ma anche per il suo ruolo nel mondo culturale e sociale, soprattutto in Italia. Un ruolo verso il quale appare avviato, in Germania e non solo, il russo esiliato Igor Levit, diventato personaggio pubblico per originalità di pensiero e di arte, ricercato opinionista, intrattenitore, interprete. Educato come pianista dalla madre, a sua volta allieva di Heinrich Neuhaus (maestro, sappiamo, di Richter, Gilel's, Lupu) al Conservatorio di Mosca, Levit possiede una tecnica ineccepibile e un gran desiderio di innovazione, di accostamento creativo. Sua è l'idea di associare le *Variazioni Goldberg* di Bach e le *Variazioni su un tema di Diabelli* di Beethoven, con quelle su *El pueblo unido jamás será vencido* di Frederic Rzewski: un viadotto fra Settecento, Ottocento e Novecento all'insegna dell'eternità della principale fra le forme musicali. Fa sensazione la sua esecuzione delle *Vexations* di Erik Satie, che sono tre frammenti di musica da ripetere 840 volte (18 ore consecutive calcolate, 15 quelle realizzate da Levit). Non mancano le escursioni nel Novecento di Šostakovič, nel jazz di Bill Evans, nelle *Romanze senza parole* di Mendelssohn, in Wagner trascritto, in Busoni trascrittore. Più una precoce integrale delle Sonate di Beethoven.

Didatta ad Hannover, Levit utilizza la pausa forzata del biennio della pandemia Covid per registrare in casa una serie di filmati intitolata *Hauskonzert* (disponibile in rete), in cui illustra e interpreta alcune composizioni del proprio repertorio. Ricorda un po' il progetto educativo «Concerti per lavoratori e studenti» ideato nei primi anni settanta del Novecento dal sovrintendente Paolo Grassi al Teatro alla Scala di Milano e che vide Maurizio Pollini protagonista assieme al Quartetto Italiano.

Lecture

Charles Michener, «The Panoramic Pianist», in *The New Yorker*, 3 aprile 2000.
Enzo Restagno (a c. di), *Maurizio Pollini. Ritratto di un artista*, Skyra, Milano 2003.

Igor Levit con Florian Zinnecker, *Hauskonzert*, München 2021 (trad. it. *House Concert*, il Saggiatore, Milano 2023).

Visioni

Bruno Monsaingeon, *Maurizio Pollini. De main de Maître*, 2014; <https://www.youtube.com/watch?v=LMpcUEVijyE> (ultimo accesso, febbraio 2025).

Keith Jarrett

(1945)

L'esplosivo Concerto di Colonia. ECM Records. Dal Curtis Institute al Village Vanguard. Con Miles Davis. Libera improvvisazione. Depressione e rientro. Bach padre e figlio. Corea e Hancock.

The Köln Concert è tuttora uno degli album di musica per pianoforte solo – che sia jazz, classica o altro – più venduti al mondo: oltre quattro milioni di copie. È la registrazione di un recital di una cinquantina di minuti, avviene il 24 gennaio 1975 al Teatro dell'Opera di Colonia alle 23.30, subito dopo una rappresentazione di opera lirica. Prezzi popolari (4 marchi), tutti i 1300 posti occupati. Jarrett arriva all'ultimo momento, spossato per il lungo viaggio iniziato al mattino a Losanna (la tappa precedente) sulla Renault 4 di Manfred Eicher, il fondatore della neonata casa discografica ECM. Il mal di schiena obbliga Jarrett a tenere un busto ortopedico. Scopre che non è disponibile il richiesto gran coda Bösendorfer 290 Imperial ma si deve accontentare di un mezza coda in pessimo stato, scordato e con un pedale rotto. La prima reazione è annullare il concerto. Alla fine, si lascia convincere. Evidentemente la pensa come Svjatoslav Richter: «Su un cattivo pianoforte so dare il mio meglio». È su quello strumento di emergenza, aggiustato alla buona e con una ripresa sonora avventurosa, che Jarrett registra la sua improvvisazione più famosa.

Non pochi critici e amatori affermano che la vera chiave del successo planetario del *Köln Concert* sono proprio le avventurose circostanze della serata e lo stato precario del pianoforte. Gli acuti striminziti e i bassi carenti dello strumento spiegano in buona parte l'insistenza di Jarrett nel registro medio per le melodie e le rumorose iterazioni nel registro basso, quelle che i jazzisti chiamano «vamp»,

corrispondente all'«ostinato» nel classico e al «riff» nel rock.* Con evidenti rimandi alle tecniche dei contemporanei ripetitivi Philip Glass e Steve Reich.

Su quelle ripetizioni ossessive, Jarrett improvvisa inserti ripresi da tante tradizioni musicali: classica europea, blues afroamericano, ritmi caraibici e latinoamericani, melodizzare arabo, timbriche orientali. Di sicuro tutte le risorse del pianoforte moderno sono utilizzate, anzi valorizzate con sicura padronanza tecnica e indiscussa creatività. Jarrett aveva collaudato quel modo di suonare da almeno un paio d'anni, anche in Europa, grazie alla collaborazione iniziata nel 1971 con Eicher. Non erano passati inosservati i suoi concerti a Brema e Losanna del 1973. Però quella serata a Colonia nasce in condizioni diverse, con un pianoforte diverso. Pare di essere tornati, negli ultimi e tecnologici anni del Novecento, al tempo artigianale del Settecento, quando era l'autore-esecutore a doversi adattare alle imperfezioni del fortepiano e non toccava al perfetto pianoforte piegarsi alle bizze del virtuoso alla moda. Quel momento magico e l'enorme successo del disco che lo immortalava segnano un vero e proprio rilancio a livello di popolarità generale di uno strumento che le nuove tecnologie e i diversi gusti del pubblico sembravano aver destinato a inesorabile declino.

A Colonia, Jarrett non ha ancora compiuto trent'anni, è appena conosciuto in Europa ma ha già maturato una magnifica esperienza negli Stati Uniti. L'indiscutibile talento naturale per ogni tipo di musica unito a un raro orecchio assoluto lo porta fin da bambino al pianoforte. Studia con la madre e poi con vari insegnanti privati e docenti del Curtis Institute di Filadelfia, che lo indirizzano al repertorio classico. A nove anni suona in pubblico Bach, compositore che non trascurerà mai, neppure negli anni dei maggiori successi come improvvisatore, alternando il clavicembalo al pianoforte. Nel confronto con grandi specialisti non sfigurano le sue versioni dell'intero *Clavicembalo ben temperato*, primo libro al pianoforte (1987) e secondo al clavicembalo (1991), assieme alle *Variazioni Goldberg*

* «50 great moments in jazz: Keith Jarrett's The Köln Concert», in *The Guardian*, 31 gennaio 2011.

(1989), alle Suites francesi (1993), a sonate per violino e viola da gamba (con Kim Khashkashian, 1994). L'interesse per il classico include anche Händel, Carl Philipp Emanuel Bach (*Sechs Württemberg Sonaten*, 1994), cui si aggiungeranno Mozart, Haydn e Bartók. Apprezza la polifonia moderna di Šostakovič (tutti i 24 preludi e fughe, 1992) e il suono flebile del clavicordo (*Book of the Ways*, 1986).

A sedici anni è già professionista da piano bar in posti attorno alla nativa Allentown e a diciott'anni decide di concentrarsi sul jazz. Rinuncia alla prestigiosa borsa di studio Fullbright che, come Glass e altri musicisti americani, lo avrebbe portato a Parigi per studiare con Nadia Boulanger, maestra del classico europeo. Trasferito a New York nel 1964, suona al Village Vanguard, un mitico jazz club in uno scantinato che ospita allora anche il pianista Bill Evans e il sassofonista John Coltrane, storici collaboratori di Miles Davis. Nel 1964 conosce il percussionista Jack DeJohnette e con lui entra nel quartetto del sassofonista Charles Lloyd, ottiene i primi successi discografici e compie una tournée in Europa con tappe anche a Mosca e Leningrado. Al concerto alla Royal Albert Hall di Londra presenziano pure i Beatles. Nel 1968 è proprio Miles Davis che invita Jarrett a far parte del suo nuovo sestetto, in cui si alterna alle tastiere con Chick Corea. Dopo aver inciso album storici con Davis, a disagio con le tastiere elettriche richieste da quella formazione, Jarrett lascia a fine 1971, torna al pianoforte acustico, entra in un nuovo complesso e nel 1973 decide di dedicarsi alla libera improvvisazione, da solo o assieme a Gary Peacock (contrabbasso) e Jack DeJohnette (batteria). Lo sostiene nella nuova avventura la sua ultradecennale esperienza di contatto diretto con il pubblico in compagnia dei giganti del jazz moderno.

Le prime uscite hanno fortuna moderata, fino all'esplosione di Colonia. Negli anni successivi, Jarrett è acclamato in tutto il mondo, in particolare in Giappone: Kyoto, Osaka, Nagoya, Tokyo, Sapporo (5-18 novembre 1976.) L'innovativa etichetta discografica ECM lo sostiene pubblicando regolarmente le sue maggiori esibizioni dal vivo. Abbiamo così la documentazione completa dei suoi passaggi tecnici e stilistici. Conta ovviamente la disponibilità di ottimi strumenti. Non c'è più la necessità di rimediare con la mano sini-

stra alle carenze dei bassi come nel caso dello strumento di Colonia. Restano, immancabili, gli ostinati, i vamp e i riff. Diventano possibili, anzi necessari, i dialoghi fra le mani e la conseguente polifonia, alla maniera antica di Bach e moderna di Šostakovič. Si diluisce il distacco fra melodia e accompagnamento. Si arricchisce la tavolozza dei timbri e la risonanza delle armonie. Cresce la voglia di giocare con la meccanica, staccando velocità e ricamando trine che rimandano a Liszt sul lato classico e a Oscar Peterson su quello jazz. Esemplare, in questo senso, è la sua improvvisazione del 1995 alla Scala di Milano.

Negli anni ottanta e nei primi novanta, Jarrett ha modo di mostrare la sua abilità come musicista completo. Oltre che ogni tipo di tastiera, padroneggia chitarra, sassofono, flauto traverso, percussioni (*No End*, 1986). Compositore fin da ragazzo, continua a scrivere musiche da eseguire da solo o in compagnia del sassofonista Jan Garbarek (*My Song*, 1977; *Personal Mountains*, 1979) e del violinista Gidon Kremer (*Fratres* di Arvo Pärt, 1977).

Nel 1996 Jarrett soffre di una crisi di stress da troppo lavoro, che lo blocca completamente per un paio d'anni. La faticosa ripresa matura con uno dei suoi album più emozionanti, *The Melody at Night, with You* (1998), che è un ripensamento di melodie ormai classiche (di Gershwin, Ellington, Hammerstein II, Kern, Olcott, Jarrett stesso), con armonie brahmsiane, candori alla Satie, senza i consueti guizzi e virtuosismi, con uso magistrale del tocco sul bianco e nero della tastiera. Tale da far rileggere il passato di Jarrett e scoprire una latente malinconia perfino nelle più scatenate improvvisazioni del trentennio precedente. Ma anche di presagire il futuro mesto dell'ultima esibizione a Monaco, che inizia con una sorta di omaggio al pianismo severo di schönberghiana memoria seguito dal più cupo vamp di sempre e da vitree sonorità che paiono di addio. Con pochi frammenti di prestidigitazione che ricordano, più che le volate di Peterson jazzista quelle del finale della Seconda Sonata di Chopin.

Al suo completo recupero dal periodo buio (1999) e alla ripresa del concertismo nel primo decennio del Duemila contribuiscono gli amici di sempre Peacock e DeJohnette, coi quali ha suonato in trio

ben prima della celebrata tre giorni al Blue Note di New York (3-5 giugno 1994). Non a caso il primo album dopo la depressione è con loro e s'intitola *After the Fall*. E con loro riprende a girare il mondo. Non dimentica il repertorio classico. Tre concerti di Mozart (K 466, 453, 271) sono incisi nel 1999 a integrazione dei tre (K 488, 595, 467) precedenti la crisi. Sono seguiti dal Concerto di Samuel Barber e dal Terzo di Bartók nel 2015. C'è ancora spazio per Bach, con le 6 Sonate per violino in coppia con Michelle Makarski (2013).

Jarrett non si risparmia neppure come solista puro. Cambia però l'articolazione del programma. Non più due distinte sezioni consecutive di 20-30 minuti ciascuna, ma una specie di suite di una dozzina di momenti distinti, di breve durata, con caratteri ben differenziati. Sono memorabili il ritorno alla Carnegie Hall di New York (2005) e le successive tappe alla Fenice di Venezia (2006), a Rio (2011), Bordeaux, Budapest e, appunto, Monaco (tutte e tre nel 2016).

Un doppio infarto nel febbraio e maggio del 2018 mette fine alla sua carriera. Dopo due anni di riabilitazione recupera l'uso della mano destra ma non completamente quello della sinistra. Lascia in eredità un nuovo ambito di crescita e sviluppo per il pianoforte acustico, in bell'equilibrio fra jazz, blues, classica e tanta altra musica extratonale, non temperata. È uno spazio che ha aperto assieme al collega Chick Corea, col quale ha anche registrato il Concerto per due pianoforti di Mozart. Di quattro anni più anziano, Corea ha infatti un percorso simile. Di origine italiana, figlio di un trombettista in una band dixieland di Boston, ha una formazione classica alla Juilliard School di New York e studia pure alla locale Columbia University. Si fa notare subito nel giro del pianismo jazz di avanguardia. Suona con il sassofonista Stan Getz e nel 1968 entra nel complesso di Miles Davis, sostituendo Herbie Hancock. È il tastierista del celebre album *Bitches Brew* (1970), che vede Jack DeJohnette alla batteria. Lascia quel posto a Keith Jarrett per costituire un suo gruppo e dedicarsi dal 1971 all'improvvisazione come solista, sia su pianoforti acustici che su tastiere elettriche. Segue una differenziata esperienza di sperimentazioni sulla linea che separa il jazz dalle altre musiche: spagnole, arabe, africane, sudamericane. Collabora con cantanti e strumentisti, in particolare in duo pianistico con l'amico e prede-

cessore Herbie Hancock. Suona più volte con Friedrich Gulda. Scrive anche musica definibile classica-jazz-pop, come il Concerto per pianoforte e orchestra e vari pezzi per pianoforte solo, fra cui ha avuto molto successo *Children's Songs* (1983), una raccolta di miniature rivolte a chi vuole cominciare a destreggiarsi con ritmi e le melodie fra il classico e il jazz.

Assieme ad Hancock (pure vulcanico, ma meno solistico, più orientato a suonare con altri), Corea e Jarrett riescono in buona misura a realizzare il loro progetto di fusione sul pianoforte della musica di qualità del nostro tempo e farne patrimonio universale. Soprattutto a loro si deve un'altra esportazione culturale del pianoforte. Dopo quella del cakewalk e del ragtime di inizio secolo, da oltre Atlantico arriva nell'Europa del secondo Novecento una nuova spinta alla popolarità dell'antico strumento. Oltre al grande Gulda, risponde bene l'inglese Michael Nyman che, dopo aver provato a fare musica nuova con strumenti antichi, fa esplodere la sua fama componendo la colonna sonora del film *Lezioni di piano*, dove minimalismo americano e armonia tradizionale europea fanno da supporto alle sue improvvisazioni iterative.

Lecture

Ian Carr, *Keith Jarrett: The Man and His Music*, Da Capo Press, Cambridge (MA) 1992.

Christopher W. Chase, «Music, Aesthetics and Legitimation: Keith Jarrett and the Fourth Way», presentazione al 2010 Midwest Popular Culture Association/American Culture Association Annual Conference, Minneapolis 2010.

Johanna Petsche, «Channeling the Creative: Keith Jarrett's Spiritual Beliefs Through a Gurdjieffian Lens», in *Literature & Aesthetics*, 2009, vol. 19, n. 2.

Alan Lenhoff e David Robertson, *Classic Keys: Keyboard Sounds that Launched Rock Music*, University of North Texas Press, Denton (TX) 2019.

Visioni

Jarrett Keith: The Art of Improvisation, DVD, Euroarts, Berlin 2005.

Pierre-Laurent Aimard

(1957)

Novecento «perlé». Cresciuto con l'avanguardia. Messiaen e Loriod. IRCAM, Ensemble InterContemporain, Boulez. Spettralisti. Grisey e Murail. Ligeti. Ritorno a Debussy, Mozart, Bach.

A metà Novecento, Parigi e la Francia intera ridiventano i centri propulsivi della creatività pianistica in Occidente. Il merito è principalmente di Olivier Messiaen, che non è pianista concertista, ma compositore ed eccellente didatta. Messiaen, infatti, non segue (ma nemmeno trascura) i modelli recenti, impressionisti, di Debussy e Ravel. Gli interessa di più l'onda lunga del *jeu perlé*, cioè il tocco veloce leggero, quello teorizzato nell'Ottocento da Kalkbrenner e Alkan, praticato da Chopin e dal giovane Liszt (non dal Liszt germanizzato di Weimar, tanto meno dal pastoso Rubinštejn, con relativi allievi tedeschi, slavi e russi), portato nel Novecento da Alfred Cortot, Robert Casadesus, Marguerite Long. Tutta la non poca produzione pianistica di Messiaen,* anche la più densa di implicazioni etico-teologiche, è impostata su complesse articolazioni ritmiche e dinamiche, che impongono chiarezza e trasparenza di suono, appunto il *jeu perlé* francese, con velate nostalgie clavicembalistiche e sicuro controllo tecnico-razionale. Alla cattedra di composizione di Messiaen al Conservatorio di Parigi, finita la guerra, accorrono lo studente di matematica francese Pierre Boulez e l'iconoclasta tedesco Karlheinz Stockhausen. Sono i prossimi vati dell'avanguardia radicale europea degli anni cinquanta, diffusasi dai mitici appuntamenti estivi

* Peter Hill e Nigel Simeone, *Messiaen*, Yale University Press, New Haven 2005.

di Darmstadt,* sostenuti dagli occupanti americani per ridare vita a una cultura musicale centroeuropea devastata dall'ideologia hitleriana. I corsi estivi costituiscono un circolo ristretto nei numeri però destinato, con il suo rigore strutturalista, a ben distinguere lo sperimentalismo musicale del dopoguerra europeo da quello americano, per definizione informale e aleatorio, di Cage e Cowell.

Nei primi anni di educazione musicale, il bambino Pierre-Laurent Aimard ha la fortuna d'incontrare un'insegnante di pianoforte che gli fa studiare subito autori contemporanei e sperimentali. Quando poi diventa allievo del Conservatorio della nativa Lione, viene notato da Yvonne Loriod, pianista e moglie di Messiaen. Trasferitosi a Parigi, Aimard si perfeziona in tecnica esecutiva e in composizione con i coniugi Messiaen. Assieme a loro, partecipa a eventi e concerti, studia la musica dello stesso Messiaen, vince a sedici anni il premio intitolato al maestro nel Conservatorio di Parigi. Nella successiva carriera non trascurerà le composizioni del suo maestro, diventando uno dei più assidui interpreti sia dei mistici *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* e *Visions de l'Amen*, che dei ritmo-ornitologici *Catalogue d'oiseux* e *Le Reveil des oiseaux*, e anche dei neutri *Préludes* ed *Études de rythme*. Non manca il suo contributo all'«indiana» *Turangalila-Symphonie*.

Aimard ha soltanto vent'anni quando Boulez lo chiama come pianista titolare nell'appena costituito Ensemble InterContemporain, formazione antiaccademica in assetto variabile, composta da trentun solisti accuratamente scelti e componibile sulla base degli organici non tradizionali prescritti dalle nuove composizioni che si propone di proporre, di norma in prima esecuzione assoluta. L'Ensemble di fatto nasce come braccio esecutivo della musica prodotta dall'IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), l'istituzione organizzata nel 1976 da Boulez, su richiesta diretta del presidente Pompidou con la missione di creare e sviluppare nuova musica con ogni tecnologia disponibile, dunque anche elettronica, multimediale, quant'altro. Di quel progetto di musica spe-

* Martin Iddon, *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez. Music since 1900*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.

rimentale fa parte fin dalla fondazione anche il suono del pianoforte acustico, affidato ad Aimard.

Aimard viene così fisicamente a contatto con tutte le sperimentazioni che sul pianoforte nascono all'IRCAM e sono quindi eseguite dall'Ensemble InterContemporain. L'intenzione è ovviamente di togliere il monopolio d'uso del glorioso pianoforte a chi (di scuola slava) vuole soltanto interpretare i grandi classici del passato e a chi (di moda americana) si limita a improvvisare canzoni e ballabili.

Troviamo Aimard immediatamente coinvolto con il pianismo del mentore Boulez. È il primo interprete di una delle tante varianti della Terza Sonata del maestro, peraltro lasciata volontariamente incompiuta, secondo il concetto allora vigente di «opera aperta». Immaginata nel 1955 con formulazione in cinque parti, nel 1958 era stato lo stesso Boulez a presentare in pubblico una versione preliminare di questa sonata, salvo introdurre in seguito numerose varianti e differenti percorsi esecutivi, tanto che solo le prime due parti sono pubblicate e le altre sono rimaste allo stato di torsi inediti. È appena il caso di accennare al fatto che le prime due sonate (1946 e 1947-48) di Boulez sono programmaticamente scritte per rottamare i principi strutturali del genere, superare la stessa dodecafonia di Schönberg, inglobare ritmiche indiane e modi extraeuropei (come insegnato da Messiaen),* trasformare la tastiera di un tradizionale pianoforte in una fonte di cellule brulicanti secondo cammini fissati da algoritmi misteriosamente logici e, pertanto, aleatori.

Sa bene Boulez, dalla sua formazione matematica, che gli insiemi numerici sono incompleti e che l'accumulazione di postulati induce conseguenti e inevitabili contraddizioni. Un clone di quei principi di aleatorietà guidata (che è poi un accettare il baco che turba ogni costruzione razionale) si trova nella Sonata di Gilbert Amy allievo di Boulez e dell'altro caposcuola Stockhausen, del quale Aimard tiene a battesimo il *Klavierstück XIV* (1981) dopo essersi a lungo cimentato con i precedenti tredici.

La covata parigina di Messiaen comprende Tristan Murail, il

* Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, 7 voll., Alphonse Leduc, Paris 1994-2002.

quale applica al pianoforte le ricerche sullo spettro sonoro del collega Gérard Grisey, che sono intese a sviluppare le potenzialità latenti dei principali strumenti classici, sia come solisti sia riuniti in complessi da camera o orchestrali. Il principio è che basta ascoltare con attenzione le risonanze di ogni singola nota e accostare loro quelle opportune per fare musica innovativa, fuori dalle convenzioni dell'armonia tradizionale e dagli artifici del temperamento equabile introdotto a fine Seicento. In Murail c'è estrema attenzione ai suoni puri e relative compatibilità in *Mandragore* (1993) e *Les Tra-vaux et les Jours* (2002) ispirato a Esiodo, mentre è in corso il progetto di rifare, con spirito neolisztiano, una personale serie di *Années de pèlerinage*. Si sciolgono così le dissonanze più forti, il suono si alleggerisce, il disegno resta trasparente, all'insegna dell'immaneabile *jeu perlé* di tradizione francese.

Del pianoforte, Murail usa soltanto la tastiera, come fa l'inglese George Benjamin, che in *Piano Figures* sembra riproporre i preludi di Chopin, oltre a firmare il candore di *Sonata* (1978), *Sortilèges* (1981), *Shadowlines* (2001). Su una concezione acustica aggiornata operano anche gli italiani affezionati al pianoforte Luciano Berio e Salvatore Sciarrino. Invece il tedesco Helmut Lachenmann estende l'utilizzo musicale non solo alla tastiera, ma all'intero oggetto pianoforte; dunque, chiede sfioramento diretto delle corde e percussioni sul legno del mobile. Le risorse e gli indirizzi dell'IRCAM, invece, orientano verso l'interattività con l'elettronica un altro italiano, il veronese Marco Stroppa, che proprio con Aimard mette a punto varie sue partiture. Tutti loro sono autori che in Aimard trovano un interprete prezioso.

Importante è l'interazione di Aimard con i due maggiori autori ungheresi del secondo Novecento, pure ben presenti nei circoli d'avanguardia di Parigi. Con György Ligeti rifinisce un concerto per pianoforte a lungo rimasto in sospeso e che incide (con Boulez direttore) assieme a studi e pezzi vari.* Con György Kurtág approfondisce le distillate sonorità di *Játékok*. Intenso è anche il rapporto con

* https://www.explorescore.org/pgs/ligeti/ligeti_homepage.html (ultimo accesso, febbraio 2025).

il compositore americano Elliott Carter che scrive per Aimard vari lavori per pianoforte acustico.

Dall'incubatore parigino (IRCAM, Boulez, Messiaen) sono dunque passati in tanti, tutti impegnati a dare un futuro alla musica «colta», in particolare al glorioso pianoforte. In pochi però, forse nessuno, riescono a bucare l'indifferenza del grande pubblico e dei frequentatori di deputate sale da concerto. Aimard, solerte decifratore di pagine nuovissime, col tempo si è fatto largo anche nell'agone concertistico del Duemila, risalendo nel passato senza dimenticare il presente e magari ipotecando il futuro. La sua versione di *Études* e *Préludes* di Debussy è diventata importante e così quella dei due concerti di Ravel (col mentore Boulez che dirige l'orchestra di Cleveland) integrati da *Jeux d'eau* e *Gaspard de la nuit*. Il percorso a ritroso continua con Liszt (Sonata in Si minore, *Légendes*, *Nuages gris...*) e Schumann (*Studi sinfonici*, *Carnaval*), acquisisce Mozart (concerti K 238, 450, 595), giunge a Bach (*Il clavicembalo ben temperato*, *L'arte della fuga*). Trova però un punto nodale in Beethoven, quando Nikolaus Harnoncourt gli propone di inciderne insieme tutti i concerti per pianoforte. L'umile esecutore delle cose d'avanguardia destinate a provvisoria eternità (espressione di Ligeti) s'incontra con il capofila di un ritorno all'antico che pare più provvisorio che mai. Merita l'ascolto.

Resta ben vivo, in un Aimard ormai diventato concertista di successo, l'interesse per il moderno, diffuso dal vivo e in studio di registrazione anche collaborando con la pianista serba Tamara Stefanovich, già sua allieva e assistente. Insieme omaggiano il maestro Messiaen, con l'importante versione di *Visions de l'Amen* per due pianoforti, più esecuzioni di Ligeti, Stravinskij, Bartók. Si rinnova così l'interesse per il duo pianistico, su uno o due pianoforti, uscito dalla frequentazione amatoriale domestica dell'Ottocento ed entrato invece nel repertorio concertistico professionale nel Novecento grazie al duo austriaco Jörg Demus e Paul Badura-Skoda, incentrato su Mozart e Schubert. Repertorio che si è esteso a jazz e pop negli ultimi decenni grazie alle sorelle francesi Katia e Marielle Labèque. Sulla musica sperimentale e d'avanguardia si è concentrato il duo italiano formato da Bruno Canino e Antonio Ballista, attenti interpreti dei

connazionali Niccolò Castiglioni, Sylvano Bussotti, Luciano Berio, oltre che di Kurtág, Ligeti, Stockhausen, Stravinskij.

Nel rinnovamento del repertorio moderno e contemporaneo è stato decisivo il contributo dei fratelli tedeschi Aloys e Alfons Kontarsky che, dal 1949 al 2010, senza trascurare Schubert, Brahms e Debussy, sono stati campioni della musica nuova applicata a uno o due pianoforti da suonare appunto a quattro mani. Per loro scrivono espressamente Luciano Berio, Mauricio Kagel, Bernd Alois Zimmermann. Nel 1970 i Kontarsky collaborano direttamente con Karlheinz Stockhausen nella realizzazione di *Mantra*, un complesso esperimento che prescrive l'integrazione del suono di due pianoforti con i timbri di un gruppo di percussioni e un sistema di modulazione elettronica del suono in modo da allargare e restringere un'unica melodia (*mantra*) senza alterarne gli intervalli.

A suo modo è un'evoluzione del capolavoro realizzato un quarto di secolo prima da Bartók con la giustamente famosa Sonata per due pianoforti e percussioni, frutto del desiderio di innovare il suono del pianoforte che domina la musica dell'intero Novecento. In Europa sono infatti non pochi gli autori che si affidano alla doppia tastiera per trovare suoni più ampi. Gli indirizzi stilistici sono coerenti con tradizioni nazionali. In Poulenc, accanto a giovanili lavori a quattro mani (e un continuato interesse per lo strumento singolo), troviamo eleganza e leggerezza neoclassica tutta francese nel Concerto per due pianoforti e orchestra (1932), dagli evidenti riferimenti mozartiani e qualche nostalgia di Rameau. Giocoso spirito burlesco e antiromantico spira in *Scaramouche* (1937) di Darius Milhaud, ben diverso dalle riflessioni delle già citate *Visions de l'Amen* (1943) di Messiaen. Nel dopoguerra francese arriva lo strutturalismo di Boulez con *Structures I e II* (1952, 1961).

Le *Variazioni su un tema di Paganini* (1941) di un ancor giovane Witold Lutosławski, infarcite di dissonanze e irte di difficoltà esecutive, mostrano un volto diverso del neoclassicismo, figlio degli anni di guerra, nella Polonia occupata e con l'arte imbavagliata. In Unione Sovietica non mancano i contributi di Dmitri Šostakovič: *Suite* (1922) e *Concertino* (1953).

Oltre Atlantico, è la coppia formata da Arthur Gold e Robert

Fizdale a dare un decisivo impulso al repertorio per due pianoforti. Entrambi formati alla scuola pianistica di derivazione russa della Juilliard School di New York, debuttano nel 1944 con *A Book of Music*, scritto proprio per loro da John Cage, uno dei suoi primi lavori per pianoforte preparato, cui fanno seguito altre composizioni dello stesso Cage, di Morton Feldman, di Philip Glass, di Samuel Barber. Il duo Gold-Fizdale le fa conoscere in tutto il mondo, intersecandole con i sempre assai più popolari capolavori delle età classiche, romantiche, impressioniste.

Lecture

Marlyn Nonken, *The Spectral Piano*, Cambridge University Press, Cambridge 2016.

pierrelaurentaimard.com (ultimo accesso, febbraio 2025).

Ivo Pogorelić (1958)

Concorso Chopin. Vincitori nazionali e internazionali, prima occidentali e infine orientali. Scuola russa di Pogorelić. Anticonformismo. Bach, Scarlatti, Haydn, Debussy. Chopin riletto. Pausa decennale. Ritorno.

Ivo Pogorelić è (finora) l'unico pianista entrato nell'empireo del concertismo mondiale non per aver vinto un concorso internazionale, ma per averlo perso. All'edizione del 1980 del più prestigioso dei concorsi pianistici, il Chopin di Varsavia (149 candidati da 36 paesi), non è ammesso alla selezione finale. Martha Argerich, componente della giuria, si dimette per dissenso con i colleghi e lo dichiara in pubblico: ritiene il giovanissimo candidato non solo eccellente, ma addirittura geniale. Prima di lei un altro giurato, l'ungherese Louis Kentner (già concorrente e quinto classificato nel 1932, seconda edizione del concorso), si era dimesso per il motivo opposto: non aveva tollerato che a uno fuori dai canoni come Pogorelić fosse permesso di superare il primo turno eliminatorio. La cosa finisce sui giornali. La giuria è accusata di miopia conservatrice. In molti si schierano con Argerich. Risultato: su Pogorelić piovono servizi giornalistici, scritture per concerti e contratti per incisioni. Meglio che aver vinto.

Il premio in palio è comunque importante, non solo e non tanto per la somma in denaro, ma per il circuito di società di concerti internazionali che storicamente ospitano nelle proprie stagioni il vincitore e i primi classificati. Istituito nel 1927, il concorso Chopin aveva laureato per primo il sovietico Lev Oborin divenuto storico collaboratore del celebre violinista David Ojstrach. In seguito, il monopolio degli slavi sovietici e polacchi era stato interrotto dall'italiano Maurizio Pollini (1960), dall'argentina Argerich (1965), dallo statu-

nitense Garrick Ohlsson (1970). La bandiera polacca era stata rialzata nel 1975 da Krystian Zimerman. Tutti i precedenti vincitori si erano subito affermati nel mondo. E così è capitato a secondi classificati del calibro di Vladimir Aškenazi (1955, sovietico) e Mitsuko Uchida (1970, giapponese di famiglia, ma educata a Vienna e di fatto pianista cosmopolita con base negli Stati Uniti).

Il pur bravo vietnamita Dang Thai Son, vincitore nel 1980, è come oscurato dal caso mediatico di Pogorelić. Cinque anni dopo, nel 1985, stemperate le polemiche, vince il sovietico Stanislav Bunin mentre nelle due edizioni successive (1990 e 1995) nessuno è giudicato degno del primo posto. Vincono poi il cinese Yundi Li (2000), il polacco Rafał Blechacz (2005), la russa Julianna Avdeeva (2010), il sudcoreano Seong-Jin Cho (2015), il canadese figlio di cinesi Bruce Liu (2021). Pur nell'evidente multinazionalità dei candidati, il concorso di Varsavia, come dicevamo, tende a premiare la tradizione russo-sovietica (sei vincitori in diciassette edizioni) e quella polacca (quattro primi posti). I restanti sette vincitori sono ripartiti in altrettanti paesi: uno solo (Pollini) nel resto d'Europa e tre nei continenti americani; i tre asiatici sono pochi e recenti, ma indicano una tendenza.

Anche il grande escluso Pogorelić proviene dalla scuola pianistica russo-sovietica. Nato a Belgrado, allora capitale della Jugoslavia, da padre croato e madre serba, studia prima alla scuola musicale locale, a dodici anni (1970) passa al Conservatorio di Mosca e dal 1976 si affida a Aliza Kezeradze, georgiana e formata a sua volta alla scuola lisztiano-russa di Alexander Siloti. Vince nel 1978 il Concorso Casagrande a Terni e nel fatidico 1980 anche quello di Montreal. Dopo il caso Varsavia, debutta nei templi mondiali della concertistica, sempre osannato dal pubblico giovane e spesso stroncato dalla critica attempata. Altrettanto capita alle sue registrazioni, col marchio prestigioso della Deutsche Grammophon, collaborando anche con l'Orchestra di Chicago diretta da Claudio Abbado nell'inevitabile Primo Concerto di Čajkovskij – un successo annunciato (e meritato).

I dischi di quei primi quindici anni (1981-96) documentano un repertorio non vastissimo e a suo modo polarizzato. Al centro troviamo i grandi romantici, ai due lati Scarlatti e Bach da una parte, Ravel e Prokof'ev dall'altra. Favore generale ha il tocco leggero e pre-

ciso con cui Pogorelić individua in modo straordinario i diversi piani timbrici nelle sonate di Scarlatti, i retaggi vivaldiani nelle Suite inglesi di Bach, la poetica chiarezza di Haydn. La comparazione, nel primo caso, con Horowitz e, nel secondo, con Gould lo trova talvolta perfino vincente. Grande plauso ottengono le sue versioni della Setta Sonata di Prokof'ev e di *Gaspard de la nuit* di Ravel, diverse ma non seconde, rispettivamente, a quelle di Richter (e Aškenazi) e di Gieseking (e Benedetti Michelangeli). Divergenti sono invece le opinioni sui modi di Pogorelić nell'affrontare i grandi dell'Ottocento. Il rimprovero si concentra sulla sua percepita voglia di stupire e andare controcorrente, forzando e stravolgendo il testo. Il che è corretto solo in parte. Pogorelić non devia più di tanto da quanto, sulla carta, hanno scritto gli autori. Piuttosto vuole allontanarsi dalle tradizioni interpretative consolidate. Approfitta delle libertà che la scrittura musicale dell'Ottocento lascia all'esecutore sulle durate. Le indicazioni metronomiche sono sempre da prendere con le molle, e spesso sono sbagliate (in Beethoven, per esempio). In mancanza di documentazione sonora, si devono prendere per buone le testimonianze dei contemporanei a proposito del modo di suonare degli autori di allora che interpretavano sé stessi. Le solite indicazioni «Allegro» e «Adagio» e simili sono di per sé vaghe. Anche indicazioni di fraseggio e di intensità sonora sono di rado originali e spesso aggiunte da revisori e da editori all'insaputa dei defunti autori.

È più che evidente che Pogorelić allunga di molto le durate consuete dei capolavori famosi. Il «Largo», terzo movimento della Terza sonata di Chopin, per esempio, con lui dura 11'30", con Pollini scende a 7'39", vicino al vate Cortot (7'10") mentre si mantengono attorno a 9' personaggi del calibro di Rubinstein, Argerich, Lipatti. Lo scarto è importante anche nel celeberrimo Notturmo op. 48 n. 1: Pogorelić 8'32", Pollini 5'58", Argerich 5'08", Rubinstein 4'43". Si noti anche quanto siano significative, seppur meno accentuate, le differenti velocità di interpreti da tutti (o quasi) ben accettati. L'importante è a suo modo legittima riduzione di velocità comporta differenti modi di affrontare la tastiera, di controllo della qualità del suono e del volume, applicati peraltro a uno strumento che sappiamo essere ben lontano da quello in uso per tutto l'Ottocento, da Beethoven fino a Brahms.

Lo sforzo del giovane Pogorelić e della sua musa Aliza (diventata sua moglie nel 1980, con un legame d'amore fra allievo e maestra che supera i vent'anni di diversa età) è di rinnovare dall'interno il repertorio pianistico, scrostando le convenzioni e con la speranza (in certo modo arrogante) di interpretare non tanto il manuale d'istruzioni messo su carta dall'autore, ma di intuirne la fantasia creativa alla luce dei nuovi strumenti messi a disposizione dall'attuale tecnologia costruttiva.

La vicenda di Pogorelić, pur avvelenata dal polverone mediatico, lascia tuttavia un segno sensibile nel modo attuale di affrontare i romantici. Ci si è resi conto che, mentre i musicologi e gli amanti della musica antica esplorano con attenzione le prassi esecutive delle epoche rinascimentali, barocche e (in misura minore) classiche, pochi analizzano e applicano quelle ottocentesche, con i vezzi e le libertà di fraseggio, di rubati, di arpeggi adottati dai pianisti interpreti di sé stessi e tramandati a orecchio dagli interpreti dei passati autori.

Nella stessa scuola russa diventata sovietica e ora tornata russa, si nota la maggiore attenzione alla qualità del timbro del pianoforte moderno. Il frutto perfetto della prima generazione del Novecento (Ėmil' Gilel's) trova un naturale erede in Vladimir Aškenazi, che però, dopo aver realizzato un'importante integrale pianistica di Chopin, decide di dedicarsi alla direzione d'orchestra. Coetaneo di Pogorelić e suo compagno di studi al Conservatorio di Mosca, Michail Pletnëv vince nel 1978 il Concorso Čajkovskij di Mosca (quello che nel 1958 incoronava l'americano Cliburn) e diventa subito celebre per i colori che sa estrarre dalla tastiera per le musiche di autori russi e anche per le belle frequentazioni nel Settecento di Carl Philipp Emanuel Bach. Salvo passare presto alla direzione d'orchestra e, dopo un discreto decennio, tornare al pianoforte, con esiti sempre eccellenti.

Fedelissimo alla tradizione pur con significativo interesse per la purezza e la varietà del timbro è Grigorij Sokolov, cresciuto al Conservatorio di Leningrado, vincitore anche lui del Concorso Čajkovskij nel 1976 e affermatosi con ritardo fuori dall'Unione Sovietica perché sospettato di dissidenza (dal 2022 è cittadino spagnolo). Dichiara di avere come riferimento Gilel's, risalendo fino a

Rubinštejn. Presenta Bach (*Variazioni Goldberg, Il clavicembalo ben temperato, L'arte della fuga*), Beethoven quasi al completo, sonate di Haydn, tanto Mozart, Schubert, Schumann, Chopin, Brahms; meno Debussy, Ravel e moderni in generale. Esplora il Sei-Settecento di William Byrd, Henry Purcell, François Couperin, Johann Jacob Froberger. Non trascura il Secondo e il Terzo Concerto di Rachmaninov, le sonate con ampia selezione di pezzi staccati di Skrjabin. A differenza di tanti colleghi, non viaggia con appresso il proprio pianoforte. Preferisce essere lui a adattarsi allo strumento che si ritrova, e all'acustica di una sala che può essere grande o piccola, meglio ancora conformarsi al pubblico presente. L'ascolto dell'ampia discografia (fra l'altro piuttosto recente, sempre registrata dal vivo, mai in studio), conferma in Sokolov il moderno paladino che porta nel Duemila i valori immortali del neoclassicismo.

Nella nuova generazione, la stella nascente Daniil Trifonov pare seguirne il modello. La scuola russa alternativa, quella che grazie a Heinrich Neuhaus ha valorizzato il genio di Richter, esprime un altro gigante del pianismo nel quarantennio a cavallo fra Novecento e Duemila. Il romeno Radu Lupu si perfeziona appunto con Neuhaus a Mosca, dove fiorisce la sua naturale capacità di dare colori, cioè timbri incantevoli, al bianco e nero del pianoforte. La serie di sonate di Schubert, i concerti di Beethoven, i cicli maggiori di Schumann, l'estremo Brahms trovano in Lupu la sintesi perfetta fra la solidità russa e la leggerezza elegante della sua non dimenticata origine nelle terre che hanno dato i natali a Clara Haskil e Dinu Lipatti.

Geloso del suono cristallino del proprio pianoforte dal quale mai pare separarsi, che accorda e intona personalmente perché nessuno ne colga i segreti, è il polacco Krystian Zimerman, vincitore nel 1975 del concorso Chopin. Nello stesso repertorio dei colleghi sopra citati si distingue non soltanto per l'adamantina qualità del suono ma anche per la flessibilità dinamica, per l'uso del «rubato», degli accordi appena arpeggiati, delle lievi asincronie fra le mani: tecniche comuni (si dice) nell'Ottocento, rese volgari nel primo Novecento, aborrite dai successivi interpreti neoclassici. Si nota in particolare nei due concerti di Chopin, nei quali, oltre a suonare da solista, dirige un complesso orchestrale creato per l'occasione. Diverso è il comportamento

quando sul podio della Filarmonica di Vienna c'è Leonhard Bernstein (in Beethoven) o su quello della Filarmonica di Berlino ci sono Simon Rattle (in Brahms), Herbert von Karajan (Schumann e Grieg), Carlo Maria Giulini (Chopin), e ancora quando la Boston Symphony è diretta da Ozawa (Liszt), la Chicago da Boulez (Bartók), la London Symphony ancora da Rattle (di nuovo tutto Beethoven).

Nel frattempo, la scomparsa nel 1996 della moglie Aliza blocca completamente l'attività di Pogorelič. E di certo il progressivo decadimento della sovraesposizione mediatica e il persistere delle critiche negative danno il loro contributo. Passano dieci anni prima che si ripresenti in pubblico e quasi venti prima del ritorno in sala di registrazione. Curiosamente il suo approccio ai testi non appare cambiato. In concerto, il Lento della Terza Sonata di Chopin dura anzi qualcosa in più, nella nuova registrazione in studio soltanto un mezzo minuto in meno. Dettagli di fatto, perché non cambia l'impostazione neppure nelle altre reincisioni chopiniane e neppure in un repertorio ampliato alla trascurata Sonata op. 54 di Beethoven e alla poco conosciuta Seconda Sonata di Rachmaninov. Il rinnovato interesse del pubblico e dei discografici al suo approccio ne segnala l'attualità, resa più significativa dal silenzio durato tanti anni. Rinovare il ruolo del pianoforte superando la subordinazione al testo scritto resta un obiettivo anche oggi. E il passo lento di Pogorelič obbliga l'ascoltatore a riflettere mentre copre le scintille del virtuosismo tecnico con quel velo di malinconia che da sempre attribuiamo alla cultura slava.

Lecture

Lisa McCormick, «Pogorelich at the Chopin: Towards a sociology of competition scandals», in *Chopin Review*, 2018, vol. 1, pp. 52-77, <https://www.czasopisma.nifc.pl/index.php/cr/article/view/103> (ultimo accesso, febbraio 2025).

Elyse Mach, *Great Contemporary Pianists Speak for Themselves*, Dover Books, Mineola (NY) 1991.

ivopogorelich.com (ultimo accesso, febbraio 2025).

Lang Lang

(1982)

Cina. Occidentalizzazione. Rivoluzione culturale. Fabbriche per «outsourcing». Joint ventures. Maggiori produttori mondiali. Artisti vincenti: Lang Lang, Yuja Wang, Yundi Li.

Sono almeno 35 milioni (*milioni*) i giovani della Repubblica Popolare Cinese che studiano pianoforte. Cioè due terzi dell'intera popolazione italiana (!). È una cifra strabiliante, anche se proporzionata al miliardo e mezzo di abitanti di quel grande paese. Certamente conta l'effetto trainante del cinese Lang Lang, stella assoluta del pianismo mondiale nel primo ventennio del Duemila. Però le radici sono lontane. Ma non lontanissime.

Il primo tentativo di portare la musica occidentale in Cina risale ai tempi della dinastia dei Ming, in particolare al 1601, quando il gesuita padre Matteo Ricci fra i tanti doni portati per ingraziarsi l'imperatore Zhu Yijun (Wanli) inserisce un clavicordo. L'esito è modesto. L'impero cinese resta chiuso agli stranieri. Si devono aspettare le nefaste guerre dell'oppio (1839-42 e 1856-60) e la conseguente colonizzazione strisciante per osservare una lenta penetrazione del pianoforte e della sua musica fra gli stranieri residenti e i cinesi occidentalizzati. La prima orchestra sinfonica cinese è fondata a Shanghai nel 1879, in forte ritardo rispetto all'Europa. L'inglese Sydenham Moutrie apre soltanto negli anni settanta dell'Ottocento un'attività di importazione e manutenzione di pianoforti, mentre la prima fabbrica opera dal 1895, sempre nella cosmopolita Shanghai. In quel tempo il pianoforte entra anche nella Città Proibita di Pechino. Chi lo suona non si sa. Forse l'imperatore apprezza.

La diffusione, non veloce, continua nella repubblica cinese del

primo Novecento e ancor più nel secondo dopoguerra, quando le buone relazioni fra sovietici e maoisti favoriscono l'arrivo della scuola pianistica russa, lo sviluppo di conservatori, la creazione di quattro fabbriche statali di pianoforti. La Rivoluzione culturale (1966-76) spazza via ogni attività musicale occidentale, che riesce a riprendere soltanto con le liberalizzazioni parziali di fine Novecento. Torna l'azione educativa in scuole pubbliche (conservatori), la formazione di orchestre sinfoniche, la vita concertistica, compresa l'apertura a solisti stranieri. Epocale, nel 1979, è la tournée, su invito del governo cinese, del duo americano formato dal violinista Isaac Stern e dal pianista David Golub, filmata nel bel documentario *From Mao to Mozart*.

Riprende anche la fabbricazione dei pianoforti, verticali e a coda, con il modello industriale della produzione di materiali per l'informatica di fine Novecento e primo Duemila. I cinesi producono prima semplici componenti, poi attrezzature complete su progetto di committenti europei e americani, che a loro volta vendono sui mercati occidentali con marchio proprio. I numeri dei pianoforti prodotti nel secondo decennio del nuovo millennio sono stupefacenti (circa 400mila all'anno) e fanno della Cina il maggior produttore mondiale, con tasso di crescita annuale stimato attorno al 10%. La quota di esportazione resta alta, ma sta scendendo dal 69% nel 2005 all'attuale 30%, come dire che il mercato domestico assorbe sempre di più. Fra l'altro, sono circa 100mila gli strumenti importati. Il mercato potenziale è molto forte: si stima che meno del 3% delle famiglie cinesi posseda un pianoforte, lontano dal 20% e oltre dei maggiori paesi occidentali.

Capofila dei fabbricanti locali è la Pearl River, fondata nel 1956 a Guangzhou (Canton), capace di produrre 120mila pianoforti all'anno, che comincia a vendere col proprio marchio in Europa e Stati Uniti. La sua politica di espansione internazionale nel 1990 la porta ad acquisire in Germania lo storico marchio W. Ritmüller (casa fondata nel 1795 a Gottinga) e a stipulare nel 2016 un'alleanza strategica con Schimmel. La Schimmel era stata fondata nel 1885 a Lipsia, trasferita a Braunschweig e, pur tra numerose crisi finanziarie, nel secondo dopoguerra era diventata la maggiore produttrice di pianoforti in

Germania, grazie all'assorbimento delle produzioni storiche francesi di Érard, Pleyel, Gaveau e alle sue innovazioni: pianoforti in resina trasparente, decorati, personalizzati, miniaturizzati.

La nuova economia cinese favorisce accordi internazionali. La giapponese Yamaha ha proprie unità produttive in Cina. La tedesca Blüthner ha una sua fabbrica locale dove ha portato proprie tecnologie e maestranze per assicurare la qualità. L'americana Steinway, tuttora quasi monopolista mondiale nei pianoforti da concerto, dopo la crisi finanziaria degli anni settanta e successivi passaggi di proprietà, punta ora proprio sulla Cina per svilupparvi le vendite nei segmenti amatoriali di gamma medio-alta con marchio Essex e Boston. Anche in vista dell'espansione geografica nel mercato più promettente, e non solo per la sua più che secolare tradizione, Steinway sostiene fortemente i concertisti cinesi che sono le stelle del momento Lang Lang, Yuja Wang, Yundi Li. Il caso di Lang Lang è appunto esemplare.

Lang Lang nasce a Shenyang (Manciuria), cresce sotto la guida di un padre che tramite il dotatissimo figlio cerca una rivalse per la propria frustrazione di musicista vittima della Rivoluzione culturale. Continua gli studi nel selettivo Conservatorio di Pechino. Prima di compiere tredici anni, Lang Lang comincia a vincere premi a Pechino, in Germania, in Giappone. Ha già in repertorio gli studi di Chopin. Si merita il passaggio al Curtis Institute di Filadelfia, dove trova il mentore in Gary Graffman. Nel 1999, sostituisce all'ultimo momento il pianista André Watts nel Primo Concerto di Čajkovskij al Ravinia Festival (Illinois) con la Chicago Symphony diretta da Christoph Eschenbach. Il successo di quell'evento è subito replicato con il debutto alla Carnegie Hall di New York (2001) che segna l'inizio di una folgorante carriera in tutto il mondo, accompagnata da entusiasmi e critiche feroci sul suo modo di suonare e di presentarsi in pubblico con fare alternativo e sempre accattivante.

In fondo si rimprovera a Lang Lang di essere un puro meccanico, che non approfondisce i testi e non ne coglie lo spirito. Il che è solo parzialmente vero, se non proprio del tutto falso. Lang Lang non riproduce i testi nel modo diacronico che molti critici (occidentali) pretendono, ma lo fa in sincronia con il tempo presente e anche con

il suo patrimonio formativo. La storia del pianoforte in Cina è quella che è. Ovviamente è carente, se non proprio mancante, il retroterra culturale che gli occidentali utilizzano per valutare le interpretazioni. Per molti giovani cinesi che faticano sulla tastiera, le musiche di Mozart, Beethoven, Chopin non sono che le note scritte sulla carta e che provocano nuove emozioni in chi suona e in chi ascolta. Sono istruzioni criptate che vengono da tempi lontani e ignoti. E quelle note tramandate vanno eseguite bene, dopo averle studiate a lungo, come impone la disciplina cinese di Confucio, come obbliga l'apprendimento degli ideogrammi della lingua nazionale.

Non sorprende che sia la scuola cinese a dominare il concertismo pianistico dell'ultimo ventennio. Prima di Lang Lang, aveva avuto un po' di fortuna soltanto Fou Ts'ong, arrivato da Shanghai, terzo classificato al Concorso Chopin di Varsavia del 1955 e infine stabilitosi a Londra. Oggi Yuja Wang è una protagonista assoluta del mondo pianistico, con un percorso formativo identico a quello di Lang Lang: nascita a Pechino da famiglia musicale, studi al locale conservatorio, perfezionamento con Gary Graffman al Curtis Institute di Filadelfia, vittorie in concorsi a Ettlingen, Sendai, Aspen, debutto esplosivo a vent'anni a Zurigo con il Quarto Concerto di Beethoven, inarrestabile flusso conseguente di tournée e incisioni per la solita e sagace Deutsche Grammophon. La critica conservatrice batte sugli stessi tasti (tecnica strabiliante, interpretazioni poco ortodosse) mentre i favorevoli apprezzano anche la bella presenza.

In parallelo, i colleghi cinesi vincono sempre più spesso concorsi un tempo appannaggio di americani e russo-sovietici. Yundi Li vince nel 2000 il Concorso Chopin, primo cinese e il più giovane assoluto. Da allora non si è perso: incide, per Deutsche Grammophon e suona dappertutto, cose ipervirtuosistiche (Liszt), romantiche (Schumann), cinesi (l'antologia *Red Piano*, 2012). Alla scuola di Graffman, dopo mirabolanti prestazioni nella natia Shanghai (Concerto K 467 di Mozart a sei anni; tutti gli Studi op. 10 di Chopin a dodici) si perfeziona anche Haochen Zhang, vincitore nel 2009 del concorso Van Cliburn. Debutta a Filadelfia col Secondo Concerto di Rachmaninov, incide tutti i concerti di Beethoven e una spettacolare versione degli *Studi trascendentali* di Liszt. Infine, ha passaporto canadese

ma genitori cinesi Bruce Liu, ultimo vincitore del Concorso di Varsavia nel 2021.

È una concorrenza che Lang Lang non teme, perché presto ha iniziato a diversificare la sua immagine. Si lancia nel «leggero». Rilegge, anche in compagnia del tenore Andrea Bocelli, le più famose colonne sonore dei film di Walt Disney. Accompagna pure cantanti pop come Céline Dion e Lady Gaga. Suona in coppia con jazzisti come il cubano Chucho Valdés e l'americano Herbie Hancock, e con l'argentina Martha Argerich. Diventa un personaggio popolare che suona all'apertura dei giochi olimpici di Pechino, per papa Francesco, la regina Elisabetta, i presidenti Obama, Macron, Putin, Sarkozy. Diventa ambasciatore di ONU e UNESCO per i valori educativi. Istituisce il programma «Young Scholars» per selezionare e sostenere giovani talenti, ben memore delle ristrettezze economiche sofferte in gioventù.

Tutto ciò senza perdere l'ancoraggio al repertorio classico. Nel 2020 registra una doppia versione in luoghi diversi (la Thomaskirche di Lipsia e la Jesus-Christus Kirche di Berlino) delle *Variazioni Goldberg* di Bach, comprese alcune varianti interpretative, con scrupolo filologico (rispetta i ritornelli, calibra le ornamentazioni) e sicura valorizzazione del suono del pianoforte. Un'antologia di suoi pezzi preferiti riuniti per invogliare lo studio del pianoforte, *Piano Book* (2019), è stato l'album di classica più venduto del 2020, dove a classici grandi e piccoli affianca anonimi cinesi. Così come hanno successo le raccolte di pezzi espunti dai contesti originali e accostati in modo fantasioso, per piacere al grande pubblico, rilassarlo, farlo sognare. In *Piano Magic* (2018) ecco Mozart che sta con Bach, Chopin, Liszt-Paganini, Joplin. Stesso concetto vale per *Romance* (2017), che oltre a Liszt, Schubert-Liszt, Chopin e Čajkovskij regala anche attimi dalla colonna sonora del film *Il gladiatore* firmata da Hans Zimmer.

Non manca un omaggio alle musiche cinesi firmate o tradizionali, dunque anonime e rinnovate per l'occasione, raccolte nell'album *Dragon Songs* e distribuite in varie antologie. Lang Lang, infatti, non ama l'omogeneità delle strutture complesse (recente eccezione, le *Goldberg*, che si aggiungono alle versioni tradizionali di concerti di Mozart, Čajkovskij, Rachmaninov incisi fra 2000 e 2010), privilegia la varietà e la gradevolezza dei singoli momenti. Peraltro, suona

tutto allo stesso modo, erratico e vistoso, come affermano convinti i suoi tenaci detrattori ficcandolo nel fascio dei nuovi pianisti cinesi. Non basta neppure il perfezionamento americano. Nemmeno conta il successo intercontinentale. Servirebbe lo storicismo europeo che il confucianesimo cinese comunque non ammette.

In fondo, con i nuovi pianisti l'«evoluto» Occidente si comporta come con i computer, come con altri beni di consumo durevoli e no: la Cina fornisce materie prime e semilavorati, l'Occidente provvede al confezionamento finale, mette il proprio marchio e assicura il marketing globale. In realtà ci troviamo già nella fase successiva. I pianisti cinesi ci insegnano ad andare oltre le note e i costruttori ci vendono strumenti di alta qualità e non solo bassi di prezzo. E anche i mercati cambiano. Per la Cina non si tratta più di conquistare i vecchi mercati euro-nordamericani, ma di imporsi in quello domestico, potenzialmente enorme e in crescita tumultuosa.

Lecture

Lang Lang, *Journey of a Thousand Miles: My Story*, Random House, New York 2008.

Lang Lang, *Playing with Flying Keys*, Delacorte Press, New York 2008.

Eric Hung, «Performing “Chineseness” on the Western Concert Stage: The Case of Lang Lang», in *Asian Music*, 2009, vol. 40, n. 1, pp. 131-148.

Patrizia Pezzella, *Una psicologa ascolta Lang Lang e incontra la musica classica*, Archivio Dedalus Edizioni, Milano 2015.

Ritorno al futuro

Tutte le persone che abbiamo incontrato nell'ultima sestina sono attive nel primo ventennio del terzo millennio. Operano con filosofie e tecniche molto diverse, in situazioni assai variegata, mantenendo identità nazionali pur vivendo in un mondo che si ritiene globalizzato. Vivono i confronti col passato e le sfide delle nuove tecnologie, da affrontare con dieci dita sulla tastiera e due piedi sui pedali di un oggetto sonoro che è notoriamente capriccioso e resiliente.

A ciascuno di loro si potrebbe porre la fatidica domanda: c'è ancora futuro per il pianoforte? Domanda assurda, perché la responsabilità della risposta ricade su chi la domanda la fa. Se ne conosce (conoscerebbe) già l'esito, che dipende ovviamente dall'interlocutore.

Molti pianisti rispondono (risponderebbero) che nel passato c'è ancora molto da scoprire e riscoprire. Sono da esplorare tanti autori che scelte storico-culturali e condizioni storiche hanno collocato nel Limbo e che invece meritano la promozione almeno in Purgatorio, se non proprio in Paradiso. Si devono rileggere, ancora una volta, i massimi capolavori del passato, perché dai tempi della loro creazione il pianoforte è molto cambiato. Anzi, continua a cambiare, perché viene adattato alle sensibilità individuali, reso più flessibile con tecniche di gestione sempre più avanzate, talvolta creative. Inoltre, la didattica moderna rende gli *Studi di esecuzione trascendentale* di Liszt o i *Trois Mouvements de Pétrouchka* di Stravinskij o la Toccata di Prokof'ev ormai alla portata di ogni diplomando di conservatorio.

Altri pianisti ancora affermano (affermerebbero) che c'è nuova vita nel superare la pagina scritta e nel seguire l'intuizione del momento, dunque improvvisando, come facevano gli antichi, affidandosi alla propria memoria, conoscendo lo spirito del tempo, sperando di costruire un futuro con quanto di meglio ci hanno insegnato i repertori classici, jazz, pop, rock.

Felici e contenti rispondono (risponderebbero) di sì gli appassionati ascoltatori dei pianisti storici e dei moderni di nicchia, le cui registrazioni, una volta introvabili su supporti fisici (rulli di painola, dischi a 78, 33, 45 giri, nastri, cassette, CD, DVD) sono ora subito disponibili in rete, con un semplice clic, su immense librerie sonore digitali continuamente aggiornate, anche con inedite registrazioni dal vivo, autorizzate o piratate.

Convinti rispondono (risponderebbero) gli autori, e non sono pochi, che tuttora provano a inventare nuovi suoni per il pianoforte moderno, superando i limiti fisico-matematici del temperamento equabile (la consonanza perfetta dell'ottava ripartita in dodici intervalli rigorosamente uguali), che obbliga ogni strumento a tastiera a difficili compromessi con la natura del suono e dei suoi preziosi armonici. L'analisi dello spettro sonoro di ogni nota apre prospettive lessicali inesplorate.

Non mancano (non mancherebbero) le risposte positive di quanti, esecutori e autori, intendono il pianoforte ben oltre la tastiera con i suoi pedali e la sua cordiera, ma come strumento sonoro globale, sorgente creativa di altra musica. Ove per musica s'intende qualunque suono generato per volontà dell'artista, mentre si considera rumore quanto nasce per autonoma azione di Madre Natura. Dunque, è musica anche quella che scaturisce dal confronto del pianoforte con un nastro registrato o dalla sua interazione con un'intelligenza artificiale che risponde a tono.

Anche i costruttori dicono (direbbero) la loro. Hanno (avrebbero) molti argomenti a sostegno del loro cauto ottimismo. Nessuno si illude che torni la capillare diffusione dei primi anni del Novecento. In Europa e Stati Uniti il mercato è diventato meno di massa, più di nicchia. La concorrenza orientale sta erodendo anche il tradizionale monopolio dei costruttori di pianoforti da concerto e di lusso.

Recente è lo scambio di azioni fra la gloriosa (in passato e tormentata nel recente) americana Steinway e il neo-colosso coreano Samick, immaginabile preludio a un completo passaggio di mano, peraltro bloccato nel 2013 dalla maggiore offerta d'acquisto da parte del fondo d'investimento dell'americano John Paulson. Basta scorrere la cronologia degli ultimi trent'anni per cogliere l'epocale cambiamento che ha portato l'Asia a produrre oltre il 90% dei pianoforti moderni, grandi e piccoli, verticali e a coda, elettronici e acustici. E di fatto azzerare la produzione americana limitando assai anche il contributo europeo.

Però, il mercato mondiale continua a crescere. Autorevoli e recenti ricerche di mercato prevedono una crescita media dall'1,5 al 2,6% nei prossimi anni,* con le vendite di strumenti acustici che aumentano più di quelle di strumenti digitali. Ciò grazie a vari fattori.

Nei mercati d'Europa e Nord America valgono i principi di estensione del ciclo di vita di un prodotto giunto alla sua quarta e teoricamente ultima fase, quella del declino. I produttori devono cercare ulteriori spazi di crescita, puntando non solo su nuovi clienti, ma su clienti che già hanno un pianoforte e si aspettano qualcosa di diverso, di aggiornato. Intervengono gli architetti/designer: il pianoforte resta pur sempre un bel mobile e non pochi costruttori si impegnano nell'adeguarne l'aspetto agli arredamenti moderni, accogliendo vetro, plastica e nuovi colori oltre a forme ispirate ad automobili (Audi, Ferrari). Ancora più significativo è l'intervento degli informatici, con elettronica e internet.

Le maggiori innovazioni vengono dalla giapponese e ormai leader mondiale Yamaha. Le nuove esigenze abitative in appartamenti cittadini non insonorizzati avevano suggerito le storiche novità Clavinova (senza cordiera) e Silent Piano (tradizionale pianoforte a coda con opzione digitale) di fine Novecento. Ora Yamaha aggiunge (2016) il U1TA TransAcoustic piano, con nuove funzioni di registrazione e riproduzione, oltre varie applicazioni dell'intelligenza artificiale. La voglia di fare vera musica in casa è soddisfatta dal sistema

* https://www.researchandmarkets.com/reports/450640/pianos_global_strategic_business_report#rela0-4893945 (ultimo accesso, febbraio 2015).

Spirio, lanciato nel 2016 da Steinway. In questo caso il pianoforte domestico riceve, per via telematica, le istruzioni per replicare, dal vivo, esecuzioni di celebrati pianisti che suonano altrove, in una sala da concerto, in un luogo reale o virtuale. È una variante del sistema a rulli della pianola Welte-Mignon in voga nel primo Novecento, ma senza distorsioni da carta perforata, meccanica misteriosa, dinamica aleatoria.

Qui l'analogia con il computer in parte si arresta: perché il passaggio dalla tastiera meccanica a quella elettrica è un vantaggio nel computer e un problema nel pianoforte. L'analogia però vale ancora se si considera la comune natura di bene di consumo durevole (durevole fino a un certo punto). Come i computer scontano l'obsolescenza e vanno sostituiti (rottamati), così le risorse dell'elettronica rendono obsoleti i pianoforti comprati dai nonni, che vanno sostituiti (rottamati) per far posto a quelli aggiornati, se si vuol fare un bel regalo a figli e nipoti.

In buona parte del resto del mondo, il mercato potenziale del pianoforte resta invece di primo acquisto, non solo di sostituzione. Pertanto, i numeri assoluti possono ancora essere importanti. Ci sono tuttora ampi margini di sviluppo per il pianoforte, per quello tradizionale, più ancora di quello digitale o ibrido. Esistono paesi, e dunque mercati, che finora sono rimasti esclusi dal repertorio musicale classico occidentale, più che mai meritevoli di attenzione e di sviluppo (industriale). La Repubblica Popolare Cinese, per esempio, con la sua popolazione di un miliardo e mezzo, pressoché doppia rispetto al bacino euro-nordamericano, sempre più assorbe strumenti, produce musica, lancia interpreti.

Sono tante voci diverse, che però concordano su un punto: il crepuscolo del pianoforte è più lontano che mai. Quando potrà accadere e quali colori assumerà nessuno s'azzarda (si azzarderebbe) a dirlo. Forse non succederà mai. A ben vedere, fare conti sulla tastiera (del computer) e musica sulla tastiera (del pianoforte) è patrimonio dell'umanità, e solo con l'umanità può sparire.

Appendici

Cronologia generale

Sono evidenziate in neretto le composizioni che hanno segnato un'epoca.

V SECOLO a.C.-1749

v secolo a.C. Prime forme di salterio a corde percosse da martelletti diffuse in Cina, Mesopotamia, Grecia, Roma.

xiv secolo d.C. Sviluppo e diffusione in Europa di salteri con tastiere: spinette, clavicordi, virginali.

1397 Un giurista padovano scrive che Hermann Poll ha inventato un «clavicembalum».

1521 Hieronymus Bononiensis crea il primo clavicembalo, con quattro ottave.

1585 Spinettino di Franciscus Bonafinis.

1598 Hippolito Crippa scrive che esiste uno strumento col «piano e' forte».

1636-90 Michele Todini cembalero a Roma.

1688 Ferdinando de' Medici recluta Bartolomeo Cristofori.

1700 Pantaleon Hebenstreit inventa e diffonde in Germania e Francia uno strumento a corde martellate detto Pantalón.

1700 Cristofori costruisce il primo «arpicimbalo che fa il piano e il forte».

1702 Domenico Scarlatti a Firenze.

1707 Ferdinando de' Medici regala un arpicimbalo al cardinale Ottoboni a Roma.

1709 Disfida Scarlatti-Händel a Palazzo Ottoboni.

1711 Scipione Maffei visita la bottega di Cristofori a Firenze e pubblica una completa descrizione del nuovo strumento.

- 1713 **Couperin: *Pièces de clavecin*, Libro I.**
- 1716 Jean Marius presenta un *clavecin a maillets* all'Académie Royale des Sciences, senza successo.
- 1717 Couperin: *L'Art de toucher le clavecin*.
- 1717 Prime sonate per tastiera di Domenico Scarlatti.
- 1718 Arriva a Londra il falegname e mobiliere svizzero Burkat Shudi.
- 1719 Scarlatti giunge a Lisbona.
- 1720-22 **Bach: *Il clavicembalo ben temperato*, Libro I.**
- 1725 Gottfried Silbermann legge la traduzione in tedesco dell'articolo di Maffei e progetta una replica dello strumento di Cristofori.
- 1727 ca. Silbermann chiede un parere sul suo «PianoForte» a Johann Sebastian Bach e tiene conto delle sue osservazioni.
- 1729 Scarlatti passa a Siviglia.
- 1730 A Londra Abraham Kirkman costruisce i primi strumenti inglesi a corde percosse.
- 1732 Bach usa probabilmente uno strumento perfezionato di Silbermann per il Collegium Musicum che dirige nella birreria Zimmermann di Lipsia.
- 1732 Lodovico Giustini pubblica la prima edizione a stampa di musica per «cimbalo... volgarmente detto a martelletti».
- 1733 Scarlatti si stabilisce a Madrid.
- 1738 **Scarlatti: *Essercizi per gravicembalo*.**
- 1738-44 **Bach: *Il clavicembalo ben temperato*, Libro II.**
- 1739 Domenico del Mela costruisce un modello dello strumento di Cristofori con tavola armonica disposta in verticale.
- 1742 **Bach: *Variazioni Goldberg*.**
- 1747 Bach padre e figlio alla corte di Federico II a Potsdam.
- 1747 L'emigrato tedesco Roger Plenius costruisce a Londra i primi cembali a martelli.
- 1749 Bach diventa agente commerciale, forse di Silbermann.

1750-1799

- 1750-60 Arrivano a Londra vari allievi di Silbermann, fra i quali l'olandese Americus Backers.
- 1751 Johann Andreas Stein apre bottega ad Augusta.

- 1753 *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* di Carl Philipp Emanuel Bach.
- 1754 Arriva a Londra Johann Christoph Zumpe, allievo di Silbermann.
- 1761 John Broadwood si stabilisce a Londra.
- 1763-66 Il bambino Wolfgang Amadeus Mozart suona a Parigi e Londra.
- 1764 Johann Gottfried Eckard pubblica a Parigi *Deux sonates pour le clavier ou le piano forte*.
- 1764 Johann Christian Bach suona per la prima volta in pubblico, a Londra, su un piccolo fortepiano di fabbricazione inglese.
- 1766 Zumpe costruisce a Londra lo square piano.
- 1766 Muzio Clementi arriva in Inghilterra.
- 1768 C.P.E. Bach maestro di cappella ad Amburgo.
- 1769-73 Tre viaggi di Mozart in Italia.
- 1770-80 John Broadwood, Americus Backers e Robert Stodart sviluppano la meccanica inglese.
- 1770 Backers introduce il pedale di risonanza.
- 1771 Le Sonate op. 1 di Clementi vengono pubblicate a Londra.
- 1771 David Popper, a Boston, risulta il primo ad aver suonato un pianoforte in pubblico in America.
- 1771-73 Prime esperienze di Franz Joseph Haydn sul fortepiano.
- 1772 ca. Backers introduce il pedale «una corda», che sposta la meccanica in modo che i martelletti, percuotendo una sola delle normali tre corde, producano un suono più delicato.
- 1773 Primo concerto pubblico di pianoforte a New York.
- 1773 Il belga John Joseph Merlin, immigrato nel 1760, costruisce a Londra strumenti con la doppia opzione clavicembalo/pianoforte.
- 1775 Clementi si stabilisce a Londra.
- 1775 Merlin costruisce un pianoforte a sei ottave.
- 1777 Mozart collauda il fortepiano Stein ad Augusta.
- 1777 Sébastien Érard costruisce i suoi primi pianoforti a Parigi.
- 1777-78 Mozart a Parigi.
- 1779-82 Jan Ladislav Dussek concertista ad Amsterdam, L'Aja, San Pietroburgo, Amburgo, Parigi, Milano.
- 1780-83 Prima missione tecnico-commerciale di Clementi nel continente europeo.
- 1780 Anton Walter apre bottega a Vienna.

- 1781 Disfida Clementi-Mozart a Vienna.
- 1783 John Broadwood introduce nei suoi strumenti il pedale di risonanza.
- 1784 **Mozart: Sonata K 331 *Alla turca*.**
- 1784-86 Tre stagioni di concerti per pianoforte e orchestra di Mozart a Vienna.
- 1786 Érard impianta la sua fabbrica a Londra.
- 1788 **C.P.E. Bach: Concerto doppio per clavicembalo, pianoforte e orchestra.**
- 1788 Haydn agente su commissione del costruttore di fortepiani Wenzel Schantz.
- 1788 Jan Nepomuk Hummel inizia la sua lunga carriera di concertista itinerante.
- 1789 Daniel Gottlob Türk: *Klavier Schule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*.
- 1789-99 Dussek a Londra.
- 1791-92 Primo soggiorno di Haydn a Londra.
- 1792 Ludwig van Beethoven si stabilisce a Vienna.
- 1794-95 Secondo soggiorno di Haydn a Londra.
- 1794 Nannette Stein col marito Johann Andreas Streicher trasferisce l'attività da Augusta a Vienna.
- 1794 La Ibach di Schwelm (Wuppertal) inizia a produrre pianoforti; resterà attiva fino al 2007.
- 1795 Fondazione del Conservatorio di Parigi.
- 1797 *The Pianoforte*, la prima rivista del genere inizia le pubblicazioni a Londra.
- 1797 **Clementi: Sei Sonatine op. 36.**
- 1799 I maggiori costruttori iniziano a rinforzare le casse in legno con barre metalliche.

1800-1849

- 1800 A Filadelfia l'inglese John Isaac Hawkins brevetta il pianoforte verticale.
- 1801 **Beethoven: Sonata op. 27 n. 2 *Al chiaro di luna*.**
- 1801 Érard manda un suo pianoforte a Haydn.
- 1802-13 Seconda missione di Clementi nel Continente.

- 1802-37 John Field in Russia.
- 1803 Beethoven riceve un pianoforte ordinato, non pagato e infine regalato da Érard.
- 1804 Fondazione del Conservatorio di Bologna.
- 1804 Dussek, a Praga, suona in concerto presentandosi di profilo.
- 1805 **Beethoven: Sonata op. 53 *Waldstein*.**
- 1807 Fondazione del Conservatorio di Milano.
- 1807 Ignace Pleyel fonda la sua fabbrica a Parigi.
- 1808 Thomas Broadwood incontra Beethoven a Vienna.
- 1808 Érard brevetta l'«agraffe», che consente di meglio gestire l'accordatura.
- 1808 Broadwood introduce stabilmente barre metalliche per rinforzare la struttura in legno.
- 1808 Érard e Dussek sviluppano la meccanica francese.
- 1810 I produttori inglesi e continentali estendono la tastiera sei ottave.
- 1811 Nasce a Londra la casa editrice musicale Chappell & Co.
- 1811 Conrad Graf fonda la sua fabbrica a Vienna.
- 1815 Pleyel si afferma con il suo pianino, un verticale di ridotte dimensioni.
- 1816-37 Hummel maestro di cappella a Weimar.
- 1817 Beethoven riceve un pianoforte Broadwood in omaggio.
- 1817 Fondazione del Conservatorio di Vienna.
- 1817-27 Clementi pubblica *Gradus ad Parnassum*.
- 1818 **Beethoven: Sonata op. 106 *Hammerklavier*.**
- 1818 Friedrich Kalkbrenner inventa il chiroplasto.
- 1819-24 Cercando di udire, l'ormai sordo Beethoven si rivolge (inutilmente) a Streicher-Stein, Leschen, Graf.
- 1820-27 Franz Liszt, fanciullo prodigio gestito dal padre.
- 1821 Érard introduce il doppio scappamento.
- 1821 Fondazione del Conservatorio di Vienna.
- 1822 Érard propone un pianoforte con sette ottave.
- 1822 Fondazione del Conservatorio di Londra.
- 1822 Jean-Baptiste-Joseph Fourier presenta la sua «trasformata», un algoritmo che scompone una funzione complessa nelle sue componenti primarie.
- 1823 Jonas Chickering fonda a Boston la sua fabbrica di pianoforti.
- 1824-49 Kalkbrenner a Parigi.
- 1825 **Schubert: *Valses sentimentales* op. 50.**

- 1825 L'americano Alpheus Babcock brevetta il primo telaio in ghisa, che sostituisce il legno e consente maggiore calibro e tensione alle corde e quindi maggiore volume di suono.
- 1825-46 Ignaz Moscheles a Londra.
- 1826 **Schubert: *Divertissement à la hongroise* op. 54.**
- 1826 A Parigi, Henri Pape introduce il feltro per coprire i martelletti.
- 1828 A Londra, Robert Wornum brevetta un'efficace meccanica per pianoforti verticali, tuttora utilizzata.
- 1828 Ignaz Bösendorfer fonda a Vienna la sua fabbrica.
- 1828 Hummel pubblica il suo *Teorico e pratico corso d'istruzione sull'arte di suonare il pianoforte*.
- 1828-34 Con il suo violino Niccolò Paganini stupisce l'Europa intera e stimola l'imitazione dei pianisti.
- 1828-96 Carriera di Clara Wieck.
- 1829 Felix Mendelssohn in Inghilterra e Scozia.
- 1829-45 **Mendelssohn: *Romanze senza parole*.**
- 1830 Kalkbrenner: *Méthode pour apprendre le Pianoforte*.
- 1830 A Londra sono attive non meno di cinquanta fabbriche di pianoforti.
- 1831 Robert Schumann si rovina le mani con il suo *Cigarrenmechanik*.
- 1831-49 Fryderyk Chopin a Parigi.
- 1832 Michael Welte apre a Vöhrenbach (dal 1872 nella vicina Friburgo, Germania) la sua fabbrica di strumenti meccanici.
- 1832-47 Liszt scatena gli entusiasmi che Heinrich Heine definisce *Lisztomania*.
- 1833 **Chopin: *Études* op. 10.**
- 1835 Friedrich Grotrian fonda a Braunschweig la sua fabbrica.
- 1837 Disfida Thalberg-Liszt a Parigi.
- 1837 **Schumann: *Carnaval*, Studi sinfonici.**
- 1837 In Francia risultano attivi circa 75 costruttori.
- 1837 L'immigrato tedesco Wilhelm Knabe fonda la sua fabbrica a Baltimora.
- 1839 Moscheles: *Méthode des méthodes*.
- 1839 **Czerny: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* op. 500.**
- 1839 Liszt inventa il recital solistico, suonando a memoria.
- 1839-47 Pianisti in Russia stanziali e di passo: Adolf von Henselt, Clara Wieck-Schumann, Franz Liszt, Sigismond Thalberg, Alexander Dreyschock.

- 1840 Telaio in ghisa introdotto da Chickering.
- 1841 Fondazione della fabbrica Becker a San Pietroburgo.
- 1843 Fondazione del Conservatorio di Lipsia.
- 1843 Chickering brevetta il telaio monoblocco per pianoforte a coda.
- 1843 Louis Schöne costruisce il Pedalflügel per Schumann.
- 1843-53 Louis Moreau Gottschalk, primo pianista americano ammirato a Parigi.
- 1845 A Vienna risultano attivi 108 costruttori di pianoforti.
- 1845-54 Pianisti europei alla conquista dell'America: Adolf de Meyer, Henri Herz, Alfred Jaëll.
- 1846 Mendelssohn fonda il Conservatorio di Lipsia.
- 1847 Fondazione della fabbrica Gaveau a Parigi.
- 1847 Fondazione del Conservatorio di Rio de Janeiro.
- 1848 Liszt maestro di cappella a Weimar.
- 1848 Dopo dodici anni a Parigi, si stabilisce a Londra il tedesco Karl Halle diventato Charles Hallé.
- 1848-98 Antoine François Marmontel sovrintende alla scuola pianistica al Conservatorio di Parigi.

1850-1899

- 1850 Julius Stern, Theodor Kullak, Adolf Bernhard Marx fondano il Conservatorio Stern a Berlino.
- 1851 Alla esposizione di Londra ha grande successo Érard.
- 1852 Il tedesco immigrato Frederick fonda la sua fabbrica a New York.
- 1852 Un altro immigrato tedesco, Albert Weber, fonda una fabbrica a New York.
- 1852-77 Teodor Leszetycki insegna a San Pietroburgo.
- 1853 Hallé si stabilisce a Manchester.
- 1853 **Liszt: Sonata in Si minore.**
- 1853 Cesar Bechstein fonda a Berlino la fabbrica che porta il suo nome.
- 1853 Julius Blüthner fonda la sua fabbrica a Lipsia.
- 1853 Heinrich Steinweg (diventato Henry Steinway) a New York fonda la Steinway & Sons.
- 1853 Érard costruisce il *pedalier* per Charles-Valentin Alkan.
- 1854 Mason & Hamlin fondata a Boston.

- 1855 Thalberg trionfa in Brasile e Argentina.
- 1856 L'inglese Bessemer sviluppa un processo che consente di produrre acciaio di alta qualità, adatto alle corde dei pianoforti.
- 1856 Wurlitzer Company fondata a Chicago.
- 1856-58 Thalberg negli Stati Uniti.
- 1857 Fondazione della George Steck & Company a New York.
- 1857 Fondazione del Peabody Conservatory a Baltimora.
- 1858 Sigmund Lebert e Ludwig Stark: *Grosse theoretisch-praktische Klavierschule*.
- 1859 Fondazione della Kimball a Chicago.
- 1862 Alla London Exposition, Steinway vince la medaglia d'oro.
- 1862 Solomon D. Lauter fonda la sua fabbrica a Newark.
- 1862 Fondazione del Conservatorio di San Pietroburgo.
- 1862 Thalberg si stabilisce a Posillipo e fa nascere la scuola pianistica napoletana.
- 1862 Dwight Hamilton Baldwin fonda la sua fabbrica a Cincinnati, Ohio.
- 1864 Fondazione della Petrof a Hradec Králové, in Boemia.
- 1865 Fondazione del Conservatorio di Mosca.
- 1865 Fondazione dell'Oberlin Conservatory a Oberlin, Ohio.
- 1866 Steinway Hall viene aperta a New York sulla 14a strada.
- 1866 Il berlinese immigrato Theodor August Heintzman fonda la sua fabbrica a Toronto.
- 1867 Chickering e Steinway vincono i migliori premi all'esposizione di Parigi.
- 1867 Fondazione del Conservatorio di Boston.
- 1868 Fondazione del Conservatorio di Chicago.
- 1868 Gotthard e John A. Schaff fondano la G. Schaff Bros. a Chicago.
- 1868-86 Liszt didatta a Weimar e Budapest.
- 1869 Sohmer fondata a New York.
- 1872 Hans von Bülow inaugura la Sala Bösendorfer a Berlino.
- 1874 **Musorgskij: Quadri di un'esposizione.**
- 1875 Hans von Bülow in America.
- 1877 Thomas Edison inventa il *grammophone*, su cilindro di cera.
- 1877 British Piano Manufacturing fondata a Londra.
- 1878 Leszetycki trasferisce il suo insegnamento a Vienna.
- 1880 Wurlitzer Company inizia la produzione di pianoforti.
- 1881 Mason & Hamlin Company inizia la produzione a Boston.

- 1881 **Brahms: Concerto n. 2 per pianoforte e orchestra.**
- 1882 Fondazione di Röslau, tuttora il maggior produttore di corde per pianoforte.
- 1882 Schaff a Chicago si concentra nella produzione di corde.
- 1882 Louis Renner inizia la produzione di meccanica per pianoforti a Stoccarda.
- 1883-89 Emil Welte brevetta i rulli di pianola a Meriden, Connecticut.
- 1884 Fondazione della Zimmermann a Lipsia, nel 1912 diventerà il maggior produttore in Europa con circa 12mila pezzi l'anno.
- 1884 In Germania operano 424 fabbriche con 7834 operai: il 50% della produzione finisce in UK.
- 1885 Wilhelm Schimmel fonda la fabbrica a Lipsia.
- 1885 William B. Tremaine fonda Aeolian Organ & Music Co. per fabbricare organi e pianoforti automatici.
- 1886 Tournée di Józef Hofmann fermata dalla Società per la prevenzione della crudeltà sui bambini.
- 1886 La produzione annua di pianoforti negli Stati Uniti è di circa 65mila pezzi, in Francia 20mila, in Inghilterra 35mila, in Germania 73mila.
- 1887 Yamaha Torakusu fonda la fabbrica che diventerà la maggiore produttrice di strumenti prima in Giappone poi nel mondo.
- 1888 A Parigi, Pleyel costruisce clavicembali modernizzati.
- 1888 Commercializzazione delle registrazioni su cilindro di Edison e Bell.
- 1889 Emile Berliner inventa l'incisione su disco rotante.
- 1890 Foster Player Pianos è fondata a East Rochester, NY.
- 1890 L'ungherese Emánuel Moór inventa un doppio pianoforte fabbricato da Pleyel.
- 1891 Prima tournée americana di Ignacy Jan Paderewski finanziata da Steinway.
- 1891 D.H. Baldwin Company inizia la produzione di pianoforti.
- 1892 Fondazione del Conservatorio di Buenos Aires.
- 1893 Baldwin fonda la sua fabbrica.
- 1894 **Bach-Busoni: Ciaccona.**
- 1894 Berliner inizia a fondare le sue società per la produzione di dischi e grammofoni.
- 1895 Nasce l'Istituto Gnessin a Mosca.
- 1899 **Joplin: Maple Leaf Rag.**

1900-1949

- 1900 QRS Music Company, fondata a Chicago, diventa il maggior produttore di rulli di pianola.
- 1900 L'Aeolian Company brevetta il pianoforte automatico «Pianola».
- 1900 Baldwin vince il gran premio all'Expo di Parigi.
- 1901 Eldridge Reeves Johnson fonda a Camden la Victor Talking Machine.
- 1901 La Bechstein Hall apre a Londra.
- 1901 **Ravel: *Jeux d'eau*.**
- 1901 Rachmaninov: Concerto n. 2 per pianoforte e orchestra.
- 1904 Aeolian acquisisce Steck.
- 1904 Commercializzazione del pianoforte automatico a rulli di pianola Welte-Mignon.
- 1905 Wilhelm Backhaus vince il Concorso Rubinstein di Parigi, Béla Bartók è solo secondo.
- 1905 Ludwig Hupfeld costruisce a Böhlitz-Ehrenberg (Lipsia) il pianoforte automatico «Dea».
- 1905 Frank Damrosch fonda l'Institute of Musical Art a New York.
- 1905 Octavius Beale fonda a Annandale (Sydney, Australia) una fabbrica di pianoforti attiva fino al 1975.
- 1908 Viene fondata l'American Piano Co. (AMPLICO) per incorporare Chickering, Knabe, Weber, Haines e altri.
- 1909 Picco delle vendite annue di pianoforti negli Stati Uniti, con 364 545 unità.
- 1909-13 Debussy: *Préludes*.
- 1910 Steinway sposta la fabbrica da Manhattan al sobborgo Astoria, Long Island.
- 1910 Broadwood è fra i primi britannici a produrre pianoforti automatici.
- 1911 In Inghilterra operano almeno 136 costruttori dei quali 133 a Londra concentrati a Islington.
- 1911 **Bartók: *Allegro barbaro*.**
- 1912 Wanda Landowska fa costruire un clavicembalo secondo sue specifiche.
- 1912 Eastman School of Music fondata a Rochester, NY.
- 1913 Aeolian Co. brevetta «Duo-Art Reproducing Piano» a New York.
- 1913 American Piano Co. produce la meccanica «Ampico» a New York.
- 1915 **Charles Ives: *Concord Sonata*.**
- 1916 David Mannes crea il Mannes College of Music, New York.

- 1917 Fondazione della Manhattan School of Music, New York.
- 1917 Fondazione del San Francisco Conservatory.
- 1919 Paderewski primo ministro della nuova Polonia.
- 1919 Risultano prodotti negli Stati Uniti 156mila pianoforti acustici e 180mila automatici.
- 1920-25 Prime diffusioni di programmi d'intrattenimento per radio.
- 1921 **Stravinskij: *Trois Mouvements de Pétrouchka*.**
- 1921 Jonas Chickering si fonde con James Stewart e diventa Stewart & Chickering a Boston.
- 1923 General Electric introduce il microfono.
- 1923 Jelly Roll Morton registra i primi dischi a Chicago.
- 1924 Fondazione del Curtis Institute a Filadelfia.
- 1924 **Gershwin: *Rhapsody in Blue*.**
- 1925 Alfred Cortot è il primo a registrare un disco con tecnologia elettrica.
- 1925 Nuova Steinway Hall sulla 57a strada a New York.
- 1926 Prime trasmissioni radiofoniche.
- 1926 Nasce la Juilliard School di New York.
- 1926-40 **Bartók: *Mikrokosmos*.**
- 1927 Koichi Kawai lascia Yamaha e fonda una sua fabbrica.
- 1928 Cortot: *Principes rationnels de la technique pianistique*.
- 1928 Maurice Martenot presenta a Parigi la sua tastiera per onde elettroacustiche.
- 1929 Victor Talking Machine diventa RCA Victor.
- 1929 **Cowell: *Irish Suite* per pianoforte preparato e orchestra da camera.**
- 1929 Minimo delle vendite di pianoforti negli Stati Uniti: circa 30mila unità.
- 1931 Presentato il Neo-Bechstein, pianoforte senza tavola armonica e con altoparlanti amplificati.
- 1931 **Ravel: *Concerto in Fa*.**
- 1932 Tobias Matthay: *The Visible and Invisible in Pianoforte Technique*.
- 1933 Prime registrazioni di Art Tatum.
- 1934 Laurens Hammond costruisce a Chicago l'organo che porta il suo nome.
- 1934-36 Artur Schnabel incide su disco le 32 Sonate di Beethoven.
- 1935 Alfred Knight Company fondata per produrre pianoforti verticali in Essex, UK sopravvive alla concorrenza asiatica fino al 2003.
- 1937 **Bartók: *Sonata per 2 pianoforti e percussioni*.**
- 1937-40 Svjatoslav Richter si perfeziona a Mosca con Neuhaus.

- 1937 **Webern: *Variationen* op. 27.**
- 1937 Milhaud: *Scaramouche* per 2 pianoforti.
- 1938 Émil' Gilel's vince il Concorso di Bruxelles e Benedetti Michelangeli è settimo.
- 1939 Benedetti Michelangeli vince il Concorso di Ginevra.
- 1942 Harold Rhodes inizia a sviluppare tastiere sonore elettriche e portabili.
- 1945 Cortot condannato in Francia per collaborazionismo.
- 1946 Friedrich Gulda vince il Concorso di Ginevra.
- 1948 **Cage: *Sonatas and Interludes* per pianoforte preparato.**
- 1948 **Boulez: Sonata n. 2.**

1950-1999

- 1950 Nasce il disco a 33 giri.
- 1951 Messiaen: *Mode de valeurs et d'intensités*.
- 1952 Cage: *Music of Changes, Water Music, 4'33", Music for Piano*.
- 1952 Dallapiccola: *Quaderno musicale di Annalibera*.
- 1952 Šostakovič: Ventiquattro preludi e fughe.
- 1952-61 Boulez: *Structures I* per due pianoforti.
- 1954 Stockausen: *Klavierstücke I-IV*.
- 1954 Earle Brown: *Twenty-five pages* per 1-25 pianoforti.
- 1955 Glenn Gould incide le *Variazioni Goldberg*.
- 1955 Alfred Brendel incide per la Vox la prima delle sue tre integrali delle sonate di Beethoven.
- 1956 Pearl River fondata a Guangzhou in Cina con circa 4mila lavoratori e capacità di produzione di 100mila pianoforti all'anno, 30% per esportazione.
- 1957 **Boulez: Sonata n. 3.**
- 1958 **Cage: Concerto per pianoforte e orchestra.**
- 1958 Fondazione della Shanghai Piano Co. a Shanghai.
- 1958 Fondazione della Beijing Piano Co. a Pechino.
- 1958 L'americano Van Cliburn vince il Concorso Čajkovskij di Mosca.
- 1958 Samick è fondata a Incheon, Corea del Sud. Nel 2000 ha prodotto circa 45mila pianoforti.
- 1959 Kimball viene acquisita da The Jasper Corporation, fabbricante di mobili.

- 1959 **Messiaen: *Catalogue des oiseaux*.**
- 1960 Richter debutta in Europa occidentale e negli Stati Uniti.
- 1960 Yamaha produce 2000 pianoforti.
- 1960 Maurizio Pollini vince il Concorso Chopin di Varsavia
- 1961 **Stockhausen: *Klavierstück IX*.**
- 1961 Fusione Érard-Pleyel-Gaveau.
- 1962 A Tokyo nasce Korg, pioniere delle tastiere per strumenti elettronici.
- 1962 Brendel completa il suo ciclo d'incisione delle sonate di Beethoven.
- 1963 Kawai crea presenze dirette in America, Europa, Canada, Australia.
- 1964 Gould si ritira dal concertismo dal vivo e si concentra sulla registrazione in studio.
- 1965 Martha Argerich vince il Concorso Chopin di Varsavia.
- 1966 Jasper Corp (Kimball) acquisisce Bösendorfer.
- 1968 Young Chang inizia la produzione a Incheon, Corea del Sud.
- 1969 La produzione giapponese, con Yamaha capofila, supera quelle del resto del mondo.
- 1970 **Stockhausen: *Mantra per due pianoforti, elettronica e percussioni*.**
- 1970 Christopher Denison inventa la tastiera elettrica.
- 1971 Schimmel fabbrica i pianoforti di Érard, Gaveau, Pleyel.
- 1972 Blüthner è nazionalizzata dalla DDR.
- 1972 CBS rileva Steinway in crisi finanziaria.
- 1973 **Steve Reich: *Six Pianos*.**
- 1974 L'americana Baldwin acquista la tedesca Bechstein.
- 1975 **Keith Jarrett: *The Köln Concerto*.**
- 1977 Manzoni: *Masse* per pianoforte e orchestra.
- 1977 Kurtág: *Játékok I*.
- 1978 Fazioli fonda la sua impresa a Sacile.
- 1978 Il marchio Érard viene acquisito da Schimmel.
- 1980 Ivo Pogorelić viene eliminato al Concorso Chopin di Varsavia.
- 1980 Kawai apre a Ryuyo (Giappone) una fabbrica capace di produrre 60 pianoforti a coda al giorno.
- 1982 Steinway dismette l'uso dell'avorio sui tasti.
- 1982 Cage: *Études Australes*.
- 1982 Lachenmann: *Ein Kinderspiel*.
- 1982 Nasce il CD (Compact Disc).
- 1983 Yamaha introduce il Clavinova.

- 1985 Investitori di Boston rilevano Steinway e il resto della divisione strumenti musicali di CBS.
- 1985 Aeolian Corporation viene liquidata.
- 1985 Ligeti: *Études* II-VI.
- 1985 Wurlitzer compra il marchio Chickering.
- 1986 Baldwin vende Bechstein al tecnico-manager Karl Schulze.
- 1986 A Ningbo (Cina) nasce la Hailun, fabbrica di componenti, futuro (1996) produttore integrato con marchio proprio e sviluppo, negli anni 2000, di filiali in Europa e Stati Uniti.
- 1987 Yamaha acquisisce il controllo di Korg, che mantiene però gestione indipendente.
- 1988 Ligeti: Concerto per pianoforte e orchestra.
- 1988 Cage: *One*.
- 1989 Friedrich Gulda e Herbie Hancock improvvisano al festival di Salisburgo.
- 1991 Steinway a New York crea la consociata Boston Piano Company per coprire la fascia di mercato intermedia.
- 1994 Il marchio Gaveau passa alla Manufacture Française de Pianos.
- 1994 Glass: *Études for Piano, Book I*.
- 1995 Bechstein prova a uscire dalla bancarotta.
- 1995 Kawai inizia la produzione in Indonesia.
- 1995 Steinway e Selmer sono consolidati in Steinway Musical Instruments.
- 1995 Baldwin compra i marchi Wurlitzer e Chickering.
- 1995 Steinway venduta a un nuovo gruppo di investitori di Wall Street.
- 1995 Pearl River e Yamaha formano una joint venture.
- 1996 Kimball cessa la produzione di pianoforti.
- 1996 Grisey: *Vortex temporum I-III* per pianoforte e cinque strumenti.
- 1996 Steinway Musical Instruments è quotata a Wall Street.
- 1996 Piano Disc prende il controllo di Mason & Hamlin, Sohmer, Knabe.
- 1996 La coreana Young Chang apre una fabbrica a Tientsin, China.
- 1996 L'americana Kimball chiude le operazioni.
- 1996 Mason & Hamlin in bancarotta è acquisita da Music Systems Research.
- 1998 Steinway Musical acquista la tedesca Kluge, produttrice di tasti.
- 1998 Lachenmann: *Serynade*.
- 1999 Yamaha riprende l'uso dell'avorio per i tasti degli strumenti da concerto.
- 1999 Deutsche Bank annuncia l'acquisizione di Baldwin.

2000 - oggi

- 2000 Pearl River Piano Group acquisisce l'antica casa tedesca Ritmüller.
- 2000 Schaff acquisisce l'American Piano Supply Company.
- 2000 L'americana Steinway e la coreana Young Chang formano una joint venture per costruire pianoforti in Cina con marchi Essex e Boston.
- 2000 Luigi Borgato presenta a Perugia il Doppio Borgato, pianoforte a gran coda con pedaliera.
- 2001 Lang Lang debutta alla Carnegie Hall di New York.
- 2001 Ad Hangzhou viene fondata la Goodway Piano dalla capacità produttiva superiore a 15mila unità per anno.
- 2002 Gibson Guitar Corp acquisisce Baldwin Piano & Organ Co. in bancarotta, assieme ai marchi Chickering e Wurlitzer.
- 2002 Samick rileva il 60% delle azioni di Bechstein in cambio del 30% di azioni proprie. Samick produce 45mila pezzi l'anno. Samick aveva già rilevato Knabe e Kohler & Campbell.
- 2002 Nasce una nuova fabbrica in Cina, Qingdao Sejung Musical Instrument Co: Ltd, con produzione superiore a 20mila unità annue con vari marchi e dimensioni.
- 2002 Bösendorfer è rilevata dal Gruppo bancario austriaco BAWAG PSK GROUP.
- 2002 La British Piano Manufacturing Co. Ltd. viene messa in liquidazione.
- 2003 Fondata a Yantai (Cina) la Perzina Piano Manufacturing con capacità produttiva annua di 6mila verticali e 300 a coda con marchio proprio e altrui.
- 2005 Steinway trasferisce alla Pearl River in Cina la produzione del marchio Essex.
- 2005 Bechstein apre una nuova fabbrica a Shanghai.
- 2005 Negli Stati Uniti si vendono 144mila pianoforti digitali.
- 2006 Schulze Pollmann si accorda con Ferrari Motor Car per lanciare un modello di pianoforte ispirato alla Ferrari 612 *Scaglietti*.
- 2007 Bechstein acquisisce la fabbrica ceca Bohemia.
- 2007 Bösendorfer è acquisita da Yamaha.
- 2007 Steingraeber presenta la prima tavola armonica in fibra di carbonio e un innovativo meccanismo per pianoforti verticali sFM (Steingraeber Ferro Magnetic), evoluzione del doppio scappamento.
- 2008 QRS chiude la produzione di rulli di pianola.

- 2008 Baldwin chiude la produzione nella sua ultima fabbrica negli Stati Uniti, a Trumann, Arkansas. Tutti i suoi strumenti sono ora costruiti in Cina, nel sito della controllante Gibson.
- 2009 Schimmel, in bancarotta, riduce personale in Polonia e Germania.
- 2009 Bösendorfer presenta l'Audi Grand Piano sul modello di automobili Audi.
- 2009 Ultimo pianoforte costruito dall'inglese Kemble perché la controllante Yamaha trasferisce la produzione in Asia.
- 2009 Steinway cede una quota di minoranza alla coreana Samick Music Corp.
- 2010 Petrof chiude la produzione di pianoforti e si concentra sui mobili laccati per cucina.
- 2012 In Italia, Pinchi Ars Organi produce un nuovo modello di organo con pedaliera.
- 2012 Kawai produce pianoforti digitali a Shanghai.
- 2013 Steinway è acquisita dal fondo Paulson & Company pagando 516 milioni di dollari, superando l'offerta di Samick.
- 2014 A New York, chiude la Steinway Hall sulla 57° strada, verrà trasferita (2015) in Avenue of the Americas.
- 2014 Broadwood si fonde con Cavendish: sono le due ultime fabbriche inglesi.
- 2014 Maurizio Pollini completa la registrazione delle 32 Sonate di Beethoven.
- 2014 Yamaha introduce U1TA TransAcoustic piano, con nuove funzioni di registrazione e riproduzione.
- 2015 Steinway lancia la tecnologia Spirio, variante ad alta risoluzione del pianoforte automatico.
- 2016 Daniel Barenboim presenta il suo nuovo modello di pianoforte, costruito da Maene in Belgio.
- 2016 Pearl River acquisisce Schimmel.
- 2016 Steinway lancia il modello Heliconia, sviluppato con la fabbrica di cristalli francese Lalique.
- 2017 Steingraeber e Renner collaborano a nuovi modelli di verticali.
- 2018 L'australiana Stuart & Sons presenta uno strumento a 9 ottave e 108 tasti.
- 2019 Steinway acquisisce la tedesca Louis Renner, produttore di meccaniche, in una strategia di integrazione verticale che ha visto l'acquisi-

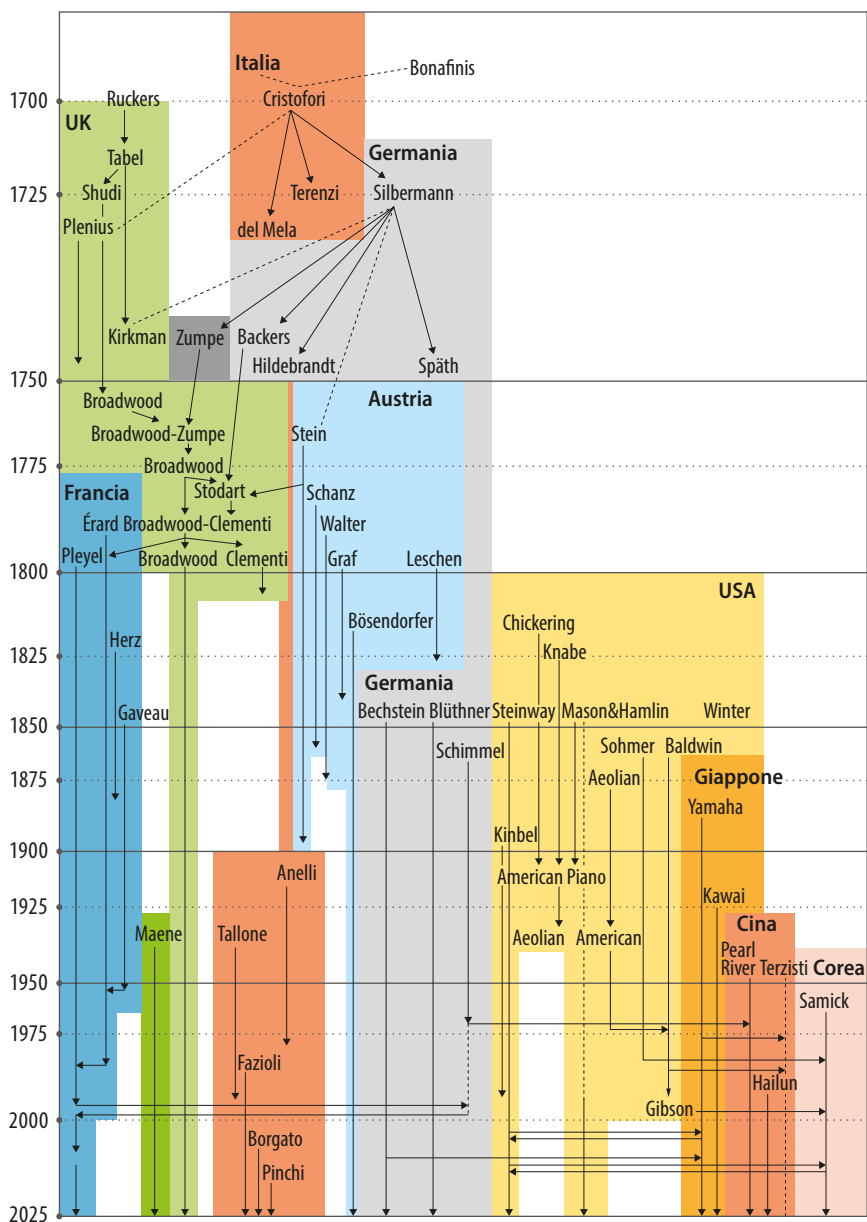
- zione anche di Kluge (tasti) in Germania e di Kelly Foundry (telai) negli Stati Uniti.
- 2019 Yamaha introduce un modo di riproduzione regolato da intelligenza artificiale.
- 2020 Nella Steinway Virtual Piano Competition, riservata a pianisti sotto i diciotto anni, i premiati di origine asiatica sono in stragrande maggioranza.
- 2021 Yamaha introduce il DGX-670, nuovo pianoforte digitale, portatile e multifunzione.
- 2022 Il coreano Yunchan Lim trionfa al Concorso Van Cliburn (Fort Worth, Texas).
- 2023 Kawai apre una sede di rappresentanza a Varsavia.
- 2023 Steinway apre uno showroom a Milano.

Fonti

- Ulrich Michels, *Atlas zur Musik*, DTV, München 1987.
- Arnold Feil, *Metzler Musik Chronik vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart*, J.B. Metzler, Heidelberg 1993.
- Gerhard Dietel, *Musik Geschichte in Daten*, Bärenreiter, Kassel 1994.
- Arnold Schering e Frank Reinisch, *Neue Tabellen zur Musikgeschichte*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 2002.
- <https://www.historyofpiano.net/piano-history/timeline-of-piano/> (ultimo accesso, febbraio 2025).
- <https://www.concertpitchpiano.com/TimeLine.html> (ultimo accesso, febbraio 2025).
- <https://www.timetoast.com/timelines/piano-evolution-3fecaf24-9ad2-43ae-8b13-6f45a1a88949> (ultimo accesso, febbraio 2025).

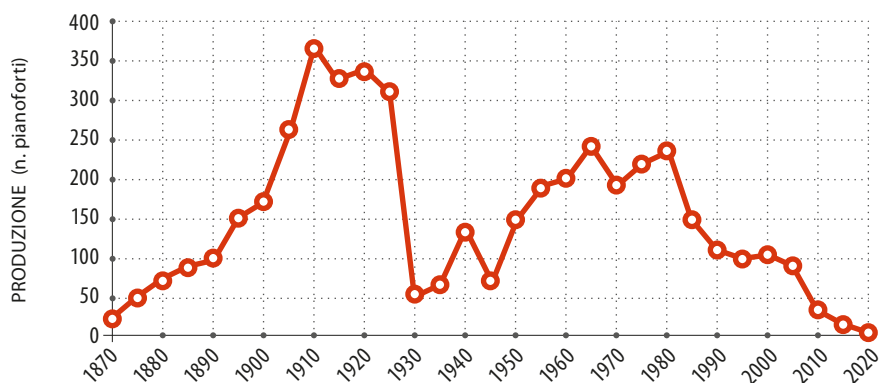
Protagonisti

1. Costruttori di pianoforti
 - 1A. Costruttori (1700-2020)
 - 1B. Ascesa e caduta della produzione americana
 - 1C. Produzione di pianoforti verticali negli Stati Uniti (1932-2008)
2. Fondatori e primi apostoli (1700-1900)
3. Francesi
4. Scuola polacco-viennese
5. Liszt a Weimar
6. Scuola russo-sovietica
7. Scuola italiana
8. Due scuole negli Stati Uniti
9. Ascesa e concentrazione delle grandi case discografiche nel segmento classico (e non solo)



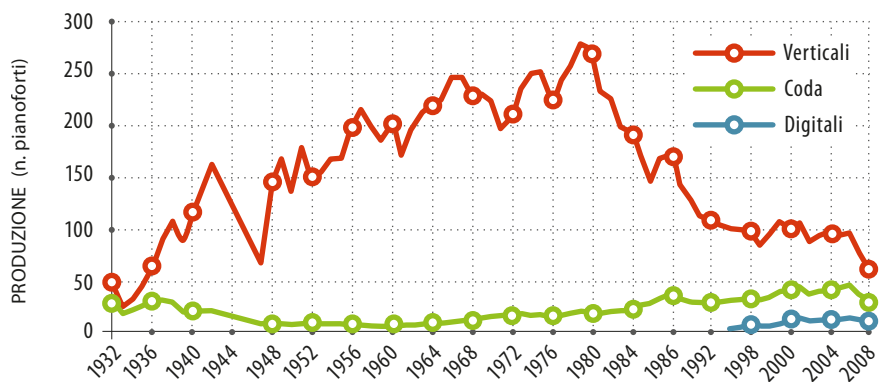
1A. Costruttori (1700-2020)

Evoluzione di alcuni fra i maggiori e innovativi produttori di pianoforti (1700-2020). È evidente la crisi occidentale degli anni novanta del Novecento e l'attuale quasi monopolio di Cina, Giappone, Corea del Sud.



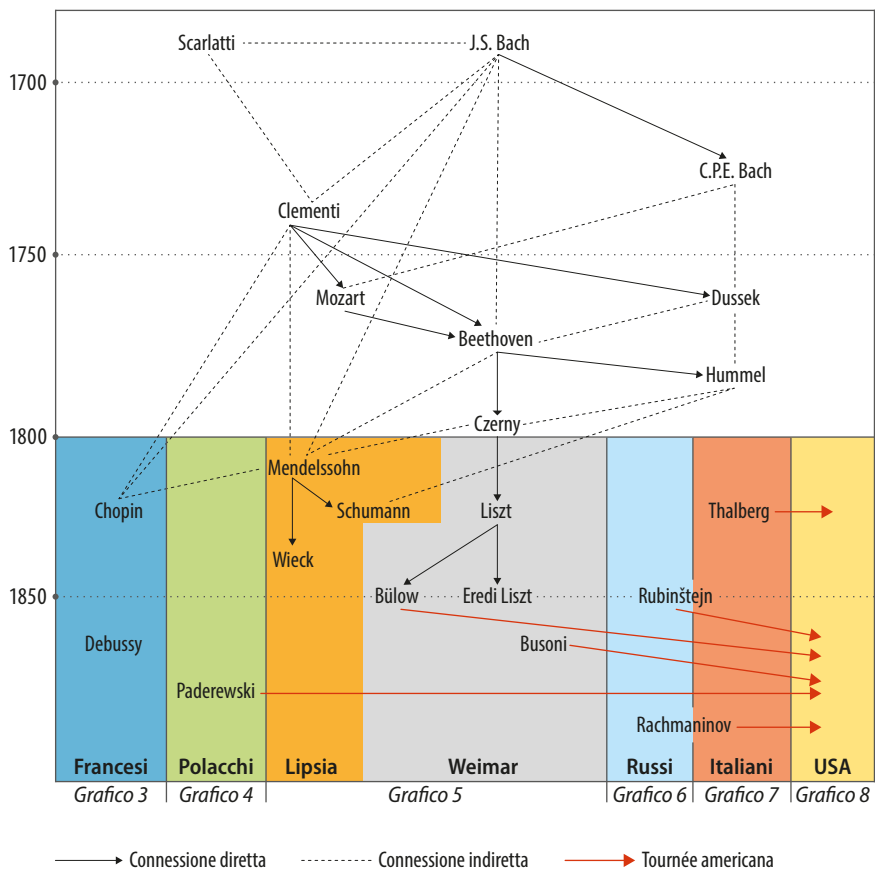
1B. Ascesa e caduta della produzione americana

Lo sviluppo della produzione di pianoforti negli Stati Uniti è straordinario dal 1870 al 1909, e rende il mercato americano di gran lunga il maggiore al mondo. Declina progressivamente negli anni dieci e venti del Novecento per saturazione. Crolla negli anni trenta a causa della concorrenza della musica riprodotta da grammofoni e radio e della Grande depressione. Riprende nel primo dopoguerra, ma crolla definitivamente negli anni ottanta per effetto della concorrenza giapponese prima, coreana, cinese, indonesiana poi.



1C. Produzione di pianoforti verticali negli Stati Uniti (1932-2008)

La crisi di fine Novecento, che rende residuale la produzione di pianoforti negli Stati Uniti, è dovuta alla penetrazione della concorrenza orientale nel segmento domestico dei pianoforti verticali, commercializzati a prezzi più bassi assieme a nuovi formati di tastiere digitali. Già dal 2010 i pianoforti verticali venduti negli Stati Uniti sono soltanto di produzione asiatica (anche con marchio storico americano). Resiste la produzione di strumenti a coda e di alta gamma, che però è progressivamente erosa e ridotta, nel 2023, a 1275 unità prodotte rispetto alle 8138 importate da Giappone, Indonesia, Cina (anche con marchio americano, come nei caso dei verticali). Sempre nel 2023 risultano venduti negli Stati Uniti 177 000 pianoforti digitali (prodotti in Oriente) con destinazione amatoriale, in sostituzione del glorioso acustico verticale – in volume, non in valore perché il costo unitario di un pianoforte digitale è di 5-10 volte inferiore a quello di uno acustico.

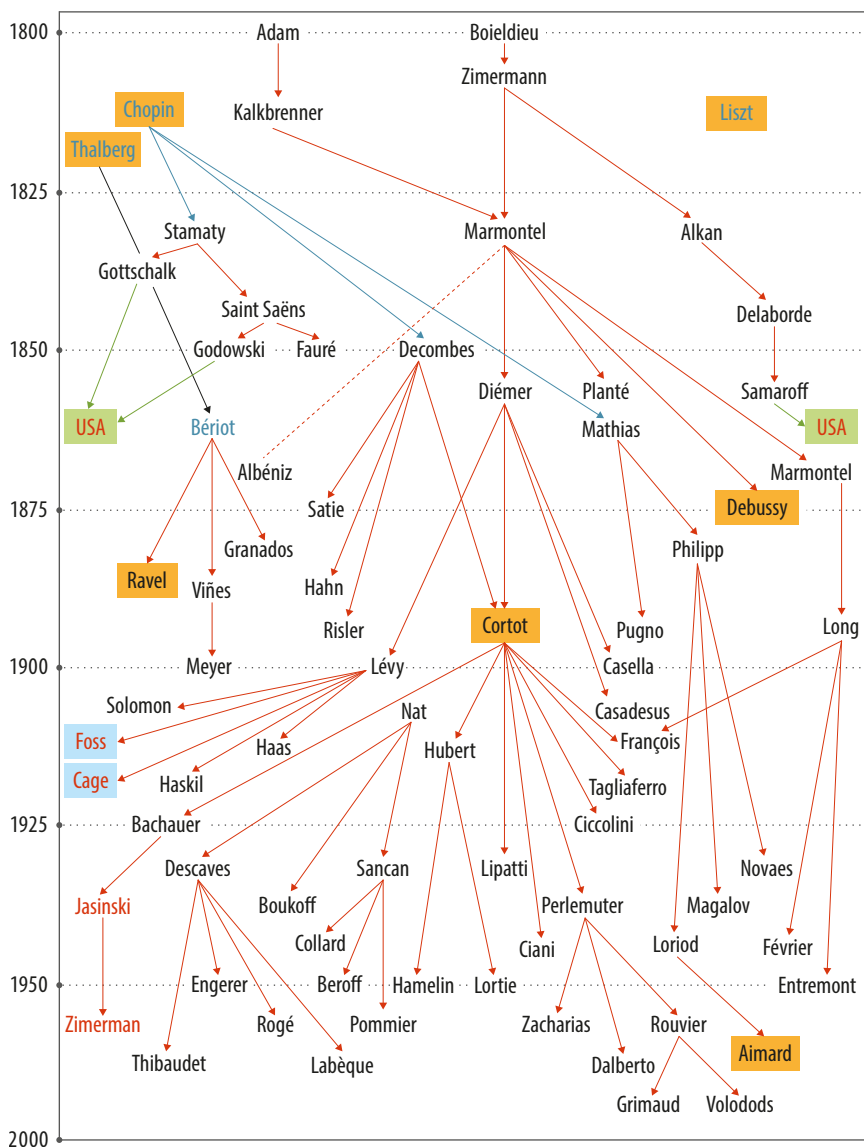


2. Fondatori e primi apostoli (1700-1900)

A ognuno di questi 21 personaggi è dedicato un capitolo/pianeta specifico della Galassia degli autori. Un capitolo a parte raccoglie i più significativi allievi di Liszt. Schubert e Chopin sono titolari di un capitolo/pianeta ma nascono fuori da questa genealogia.

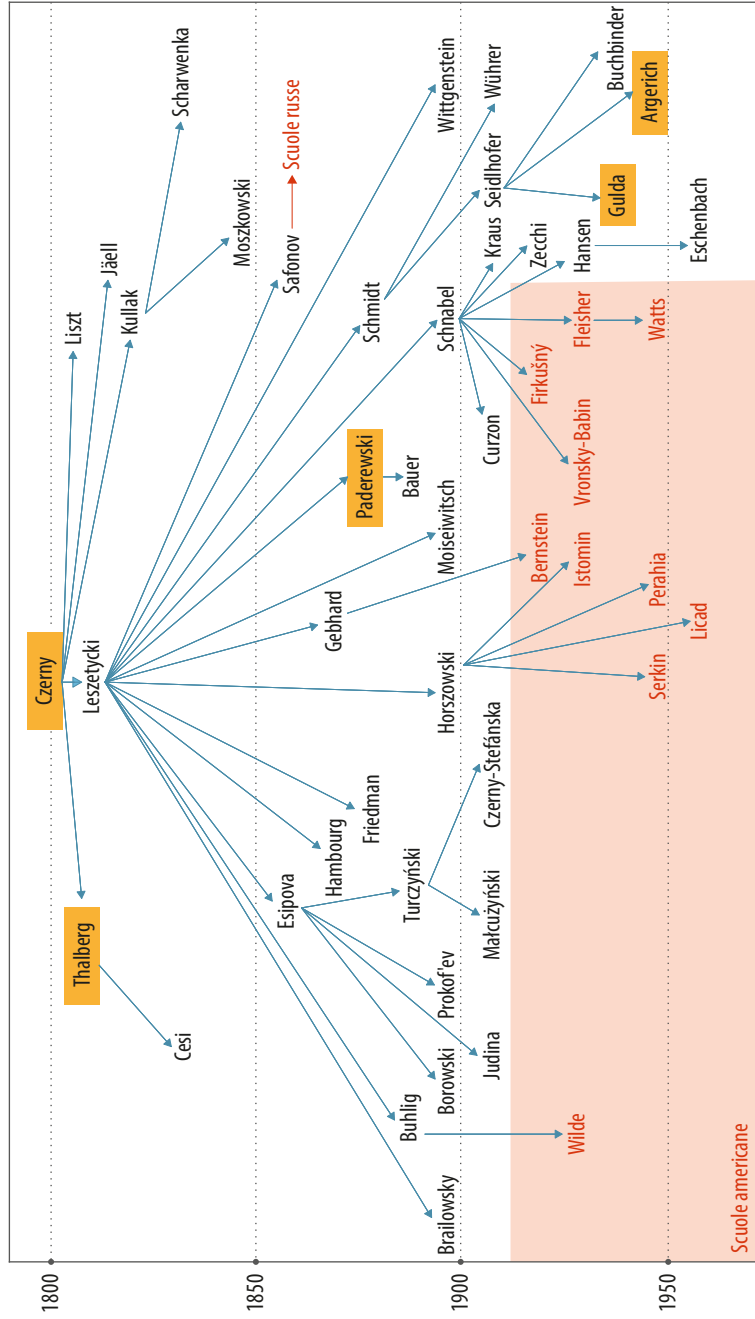
Fino al 1799, i signori della tastiera, sono tutti compositori e pianisti; fra il 1800 e il 1899 si assiste alla loro progressiva trasformazione da compositori-pianisti a pianisti-interpreti. Si formano le prime scuole nazionali.

Nell'Ottocento, i maggiori pianisti europei si recano negli Stati Uniti. Tutti tornano.



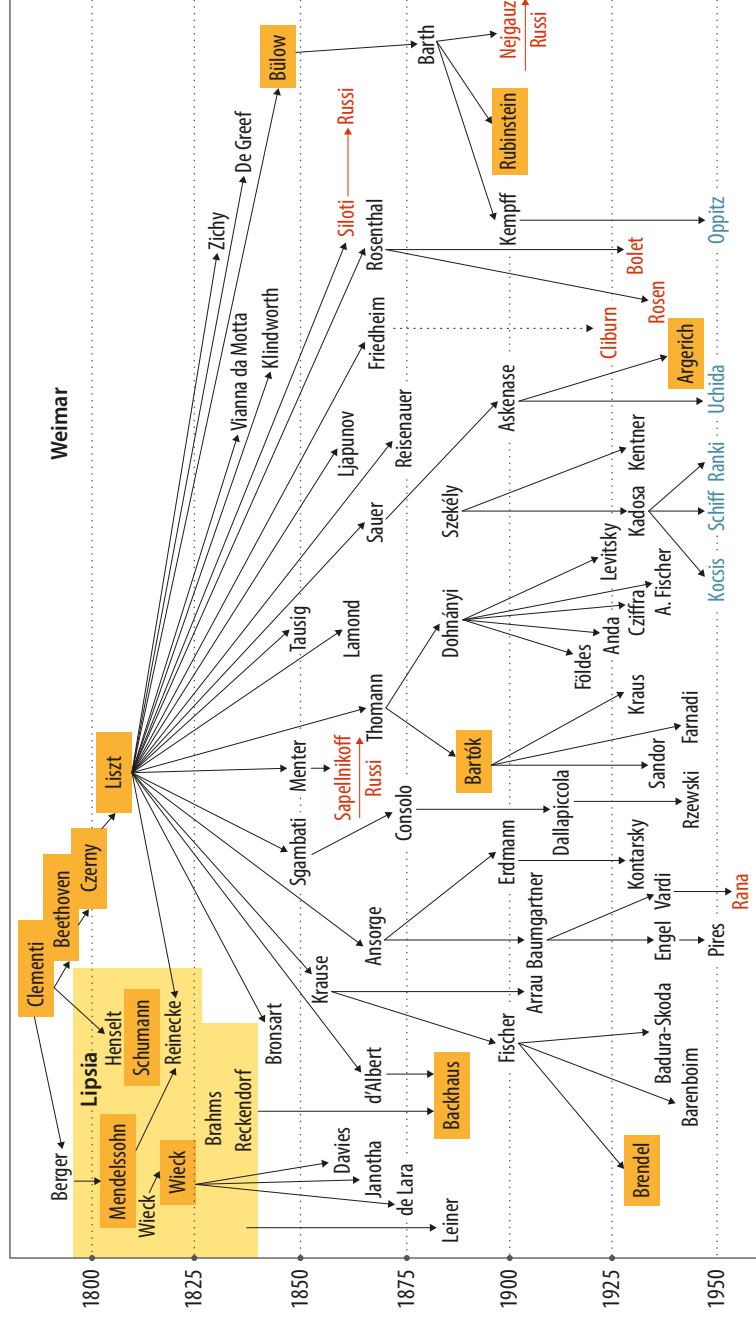
3. Francesi

Il grafico rappresenta il «ginepraio» della scuola parigina, in massima parte figlia del Conservatoire. Ne sono esterni ma comunque influenti Chopin e Thalberg. Liszt vive gli anni giovanili a Parigi, ma diventa un importantissimo didatta a Weimar. Si noti il ruolo di Gottschalk, Godowski, Samaroff, Lévy nel trasferire la scuola francese negli Stati Uniti. Evidenziati in arancio, gli artisti titolari di un capitolo/pianeta.



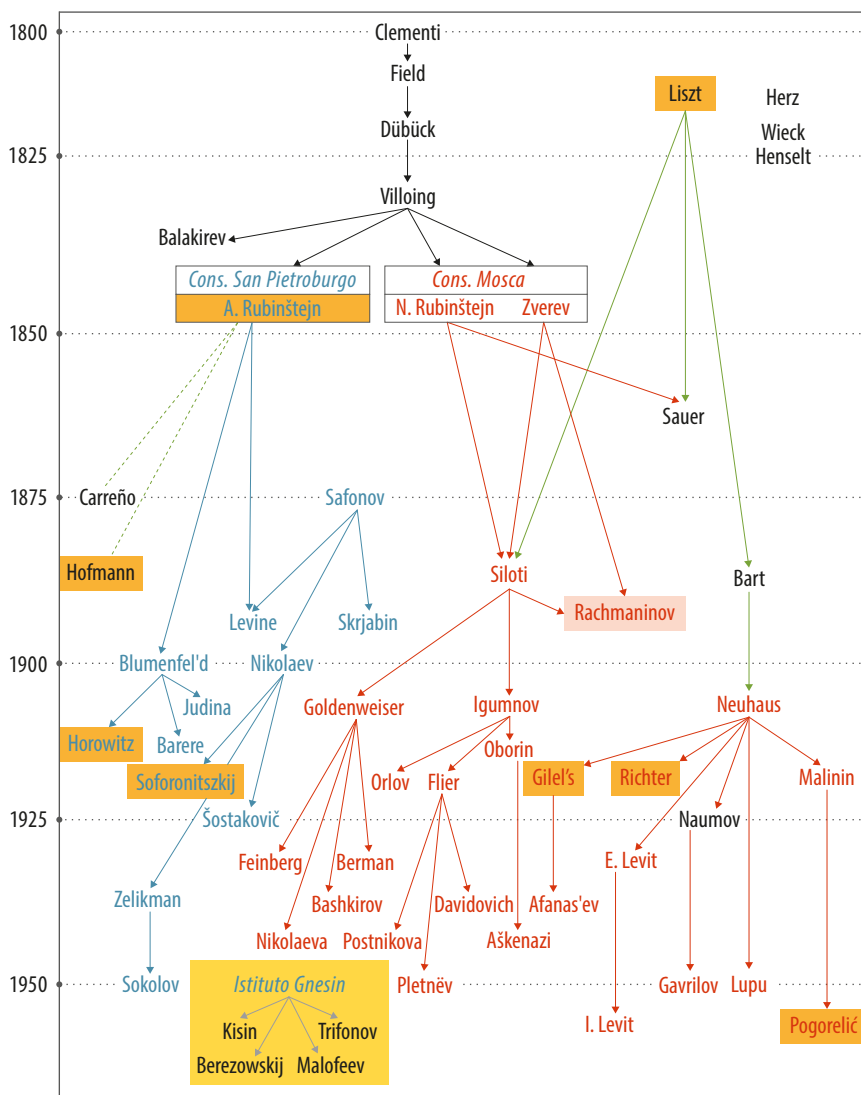
4. Scuola polacco-viennese

Il polacco Leszetycki, allievo di Czerny, insegna al mondo da San Pietroburgo prima, da Vienna poi. Si noti l'influenza esercitata su artisti creati e perfezionati negli Stati Uniti. Evidenziati in arancio, gli artisti titolari di un capitolo/pianeta.



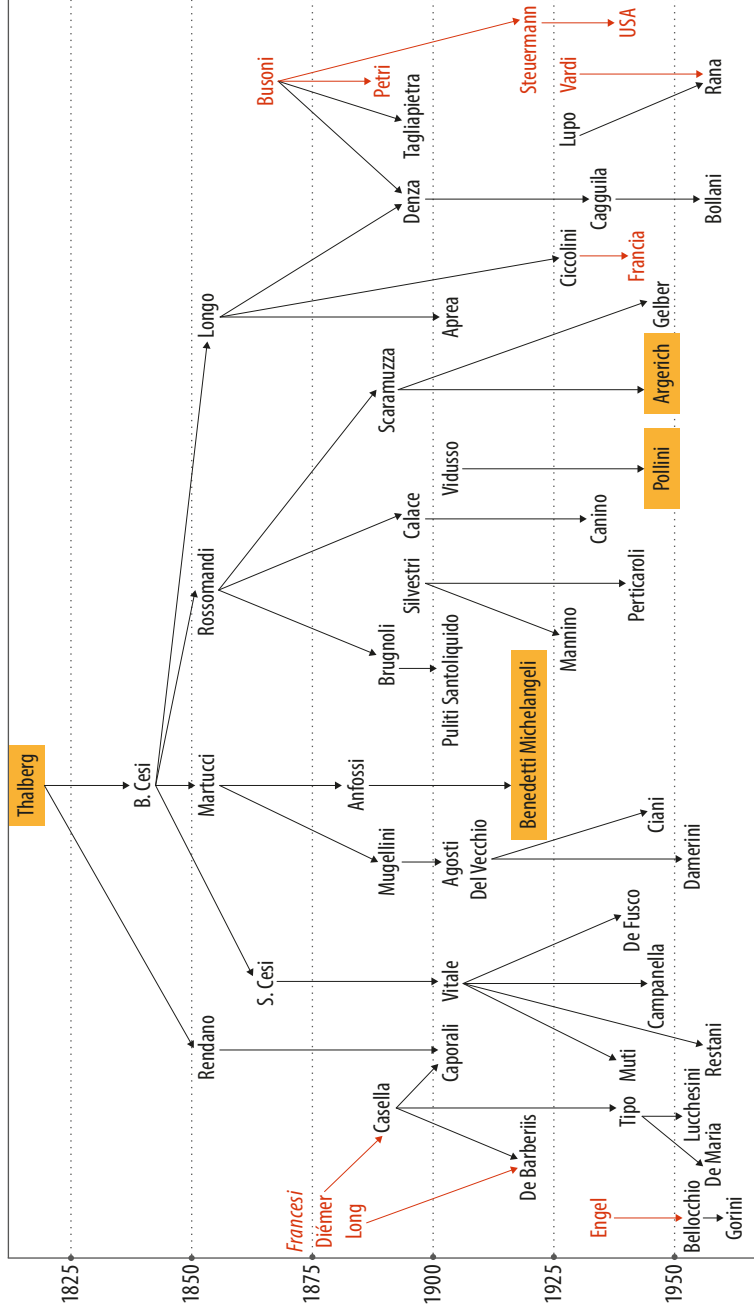
5. Liszt a Weimar

Ancor più di Leszetycki, Liszt crea una scuola che dura tuttora. In giallo la variante tedesca «classica». Evidenziati in arancio, gli artisti titolari di un capitolo/pianeta.



6. Scuola russo-sovietica

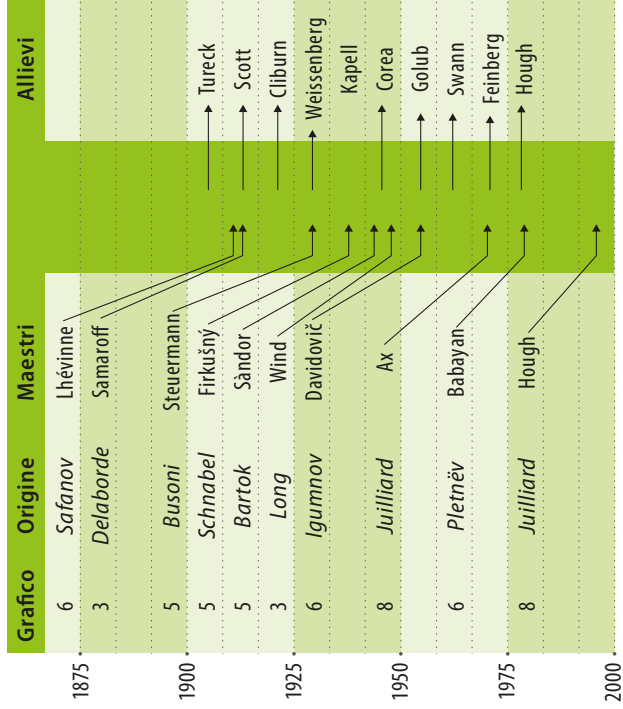
Con Liszt mentore e sulla linea locale Clementi-Field, i fratelli Anton e Nikolaj Rubinštejn fondano i conservatori di San Pietroburgo (linea blu) e Mosca (linea rossa). Il primo dà i suoi frutti maggiori negli Stati Uniti. Il secondo nella Russia sovietica e post-sovietica. Evidenziati in arancio, gli artisti titolari di un capitolo/pianeta.



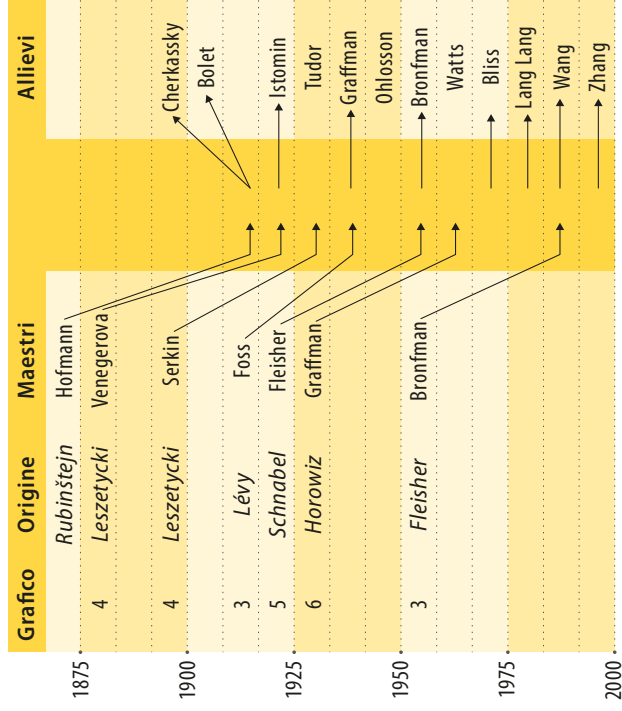
7. Scuola italiana

La tradizione pianistica italiana nasce nel secondo Ottocento grazie a Sigismond Thalberg e al suo allievo Beniamino Cesi. Diventa importante nel Novecento e Duemila. Evidenziati in arancio, gli artisti titolari di un capitolo/pianeta.

JUILLIARD SCHOOL, NEW YORK

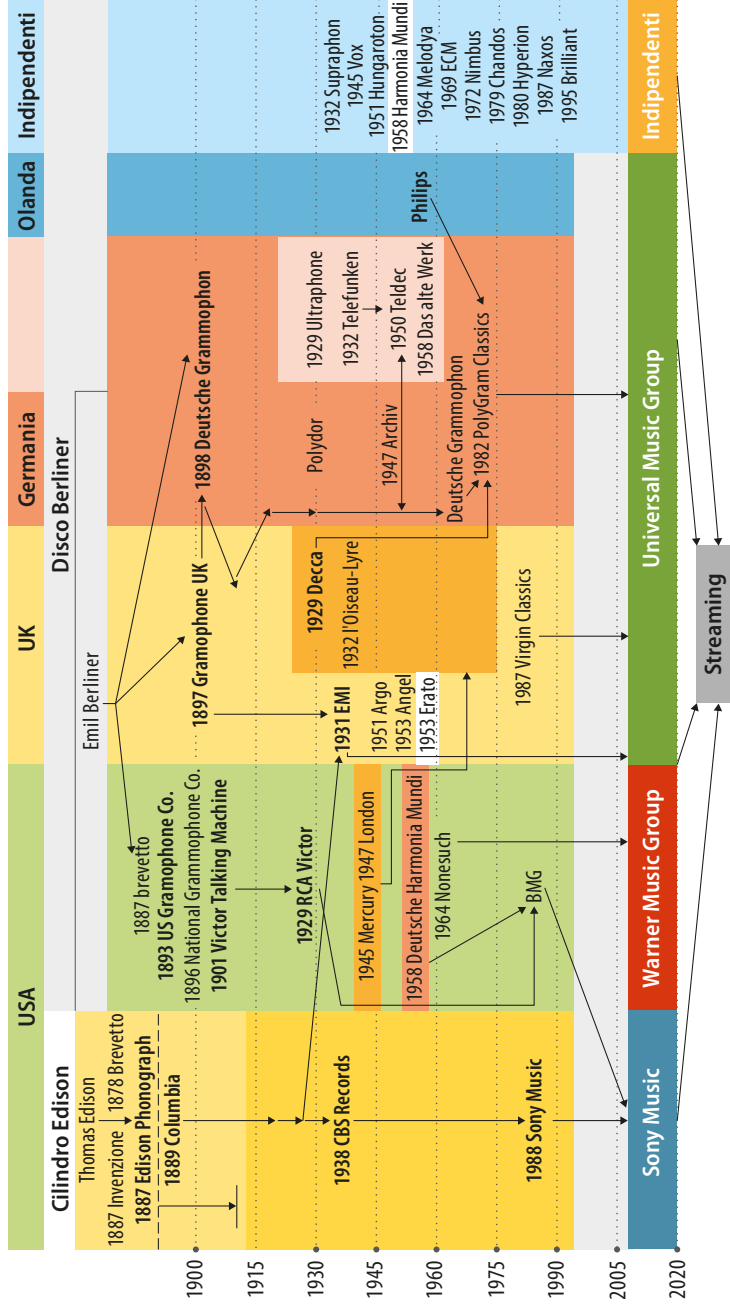


CURTIS INSTITUTE OF MUSIC, FILADELFA



8. Due scuole negli Stati Uniti

Le grandi scuole americane nascono nel primo Novecento, grazie all'immigrazione di insegnanti di formazione europea.



9. Ascesa e concentrazione delle grandi case discografiche nel segmento classico (e non solo)

Le frecce indicano passaggi di proprietà (ma non di marchio). Nel 1915 il cilindro Edison esce di produzione, sostituito ovunque dal disco Berliner. Dal 1982 il CD affianca e in gran parte sostituisce il disco.

Lettere globali

Questa non vuole essere una bibliografia, ma un'integrazione dei suggerimenti di lettura a piè di pagina e a fine di ciascun capitolo. Sono di seguito proposti alcuni testi per approfondire temi generali, alcuni si sovrappongono, altri si integrano, trasversali e inevitabili proprio per la natura frammentata (mosaicista) dell'intera costruzione di questo libro. I titoli sono limitati, per non appesantire la lettura. Per lo stesso motivo, sono stati distribuiti in cinque aree d'interesse.

L'orizzonte può essere ovviamente ampliato consultando riferimenti musicali enciclopedici (*Grove Music on line* e *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, pure on-line) o ancor più generali (Wikipedia e altro nella galassia internet) di cui si è fatto ampio uso.

Sono privilegiati testi recenti, in buona parte reperibili grazie ai moderni sistemi di distribuzione. Da questi, sarà possibile risalire a bibliografie più ampie e meno recenti, a testi più esaustivi. Quando disponibili, sono segnalati i testi in lingua italiana.

Generali

- David Rowland, *Piano*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- Robert Palmieri e Margaret W. Palmieri (eds.), *The Piano: An Encyclopedia*, Taylor&Francis, Milton Park 2003.
- Daniel Heartz, *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720-1780*, W.W. Norton, New York 2003.
- Stuart Isacoff, *Temperament: How Music Became a Battleground for the Great Minds of Western Civilization*, Vintage, New York 2003 (trad. it. *Temperamento. Storia di un enigma musicale*, EDT, Torino 2005).
- Kenneth Hamilton, *After the Golden Age*, Oxford University Press, Oxford 2008.
- Daniel Heartz, *Mozart, Haydn and early Beethoven, 1781-1802*, W.W. Norton, New York 2009.
- Stuart Isacoff, *A Natural History of the Piano*, Alfred A. Knopf, London 2011 (trad. it. *Storia naturale del pianoforte*, EDT, Torino 2012).
- Ala Botti Caselli (a c. di), *Il pianoforte*, EDT, Torino 2018.
- Luca Chiantore, *Storia della tecnica pianistica. Prassi, repertorio, gestualità*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2023.

Costruttori

- Edwin M. Good, *Giraffes, Black Dragons and Other Pianos*, Stanford University Press, Stanford (CA) 2001.
- Boje E. Schmuhl e Monika Lustig (hrsg.), *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, Wißner, Augsburg 2006.
- Igor Kipnis (ed.), *The Harpsichord and Clavichord: An Encyclopedia*, Routledge, New York 2007.

Autori

- Beniamino Dal Fabbro, *Crepuscolo del pianoforte* [1951], Pendragon, Bologna 2022.
- Piero Rattalino, *Storia del pianoforte* [1982], il Saggiatore, Milano 2017.
- Piero Rattalino, *La sonata romantica*, il Saggiatore, Milano 1985.
- François-René Tranchefort, *Guide de la musique de piano et de clavecin*, Fayard, Paris 1987.

- Piero Rattalino, *Il concerto per pianoforte e orchestra. Da Haydn a Gershwin*, Ricordi/Giunti, Firenze 1988.
- F.E. Kirby, *Music for Piano: A Short History*, Amadeus Press, Portland (OR) 1995.
- Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Harper Collins, London 1996 (trad. it. *La generazione romantica*, Adelphi, Milano 1997).
- Guy Sacre, *La musique de piano. Dictionnaire des compositeurs et des oeuvres*, Éditions Robert Lafont, Paris 1998.
- Charles Rosen, *Piano Notes*, Simon&Schuster, New York 2002 (trad. it. *Piano Notes. Il pianista e il suo mondo*, EDT, Torino 2008).
- Piero Rattalino, *Guida alla musica pianistica*, Zecchini, Varese 2012.

Interpreti

- Harold C. Schonberg, *The great Pianists* [1963], Simon&Schuster, New York 2006.
- Piero Rattalino, *Da Clementi a Pollini*, Ricordi-Giunti Martello, Firenze 1983.
- William S. Newman, *The Pianist's Problems*, Da Capo Press, Cambridge (MA) 1984.
- Piero Rattalino, *Pianisti e fortisti*, Ricordi-Giunti, Firenze 1990.
- Elyse Mach, *Great Contemporary Pianists Speak for Themselves*, Dover Books, Mineola (NY) 1991.
- Piero Rattalino, *Le grandi scuole pianistiche*, Ricordi, Milano 1992.
- Jan Parakilas, *Piano Roles: A New History of the Piano*, Yale University Press, New Haven (CT) 2002.
- David Dubal, *The Art of the Piano*, Amadeus Press, Pompton Plains (NJ) 2004.
- Reginald R. Gerig, *Famous Pianists and Their Technique*, Indiana University Press, Bloomington (IN) 2007.
- Ingo Harden e Gregor Willmes, *PianistenProfile. 600 Pianisten: ihre Biografie, ihr Stil, ihre Aufnahmen*, Bärenreiter, Kassel 2008.
- Piero Rattalino, *L'interpretazione pianistica nel postmoderno*, Rugginenti, Milano 2017.
- Luca Chiantore, *Storia della tecnica pianistica. Prassi, repertorio, gestualità*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2023.

Riproduttori

Robert Philip, *Early Recording and Musical Style*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.

Timothy Day, *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*, Yale University Press, New Haven (CT) 2002.

Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, London 2003.

Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording*, Yale University Press, New Haven (CT) 2004.

Roberto Diem Tigani, *Custodi del suono. Un secolo e mezzo di storia della riproduzione sonora*, Zecchini, Varese 2012.

Indice dei nomi

- Abbado, Claudio, 355, 360, 378, 383, 402
- Abel, Karl Friedrich, 72
- Adams, John, 368
- Addinsell, Richard, 225
- Agosti, Guido, 211, 339, 447
- Aimard, Pierre-Laurent, 47, 69, 232, 373, 394-400, 441
- Alard, Jean-Delphin, 198
- Albéniz, Isaac, 197, 200, 286, 288, 336, 341, 379, 385, 441
- Alberti, Domenico, 38, 52, 56
- Albinoni, Tommaso, 44
- Albrechtsberger, Johann Georg, 94, 97-98
- Alcott, Louisa May, 297
- Alessandro I di Russia, 86, 99, 135, 164
- Alessandro II di Russia, 166
- Alessandro III di Russia, 166
- Alkan, Charles-Valentin, 142, 186, 198, 253, 394, 426, 441
- Amati, Andrea, 39
- Amy, Gilbert, 396
- Anfossi, Giovanni Maria, 336, 338-340, 342, 445
- Ansermet, Ernest, 218, 250, 340
- Antheil, George, 242, 295, 299-300, 316
- Arenskij, Anton, 220
- Argerich, Martha, 225, 232, 335, 373, 375-380, 382, 401, 406, 411, 432, 442-443, 445
- Arrau, Claudio, 95, 126, 185, 244, 268, 340, 344, 375-376, 443
- Aškenazi, Vladimir, 225, 317, 402-404, 444
- Asperen, Bob van, 256
- Auer, Leopold, 243
- Auric, Georges, 246
- Aurnhammer, Josepha Barbara, 86, 161
- Austen, Jane, 77, 82
- Avdeeva, Julianna, 402
- Babcock, Alpheus, 178, 426
- Babin, Victor, 269, 442
- Baccara, Luisa, 339

- Bach, Carl Philipp Emanuel, 25,
30-31, 33, 37-38, 46, 49-55,
57, 63, 67-68, 71, 75, 86-87,
101, 108, 115, 388, 390, 404,
421-423, 440
- Bach, Johann Christian, 51-52, 57,
59, 64, 67, 72, 75, 422
- Bach, Johann Nicolaus, 44
- Bach, Johann Sebastian, 15, 17-18,
25, 30-31, 41-48, 50, 53-55, 61,
65, 67, 71, 74-75, 85, 98, 101,
103, 106, 114-115, 117, 123, 125,
138, 145, 151, 159, 168, 173-174,
184, 186-187, 194, 204-207, 209,
245-246, 251-253, 255, 261, 269,
272, 274-275, 288, 290-292, 297,
311-412, 317-318, 320, 329, 333,
338, 340, 343-347, 351, 354, 357,
361, 363, 367, 379, 383, 385-386,
388-389, 391-392, 394, 398,
401-403, 405, 411, 421, 428, 440
- Bacharach, Burt, 300
- Bachauer, Gina, 248, 443
- Backers, Americus, 56, 59-60, 422
- Backhaus, Wilhelm, 69, 91, 112,
139, 172, 232, 234, 236, 238,
255, 259, 265, 268, 270-275, 283,
286, 293, 311, 333, 354, 360, 375
- Badura-Skoda, Eva, 361
- Badura-Skoda, Paul, 69, 269, 344,
361, 398, 443
- Baker, Janet, 379
- Balakirev, Milij, 139, 164, 166, 444
- Baldwin, Dwight Hamilton, 217,
292, 305, 427-429
- Ballista, Antonio, 399
- Barber, Samuel, 243, 308, 314, 316,
392, 400
- Barenboim, Daniel, 24, 117, 375,
378-380, 437, 445
- Barere, Simon, 316, 446
- Barnum, Phineas Taylor, 130, 143,
145, 172
- Barrault, Jean-Louis, 365
- Bart, Karl Heinrich, 446
- Bartók, Béla, 107, 112, 172,
186, 214, 225, 232, 238, 255,
258-263, 264, 272, 298, 333,
345, 359, 365, 378, 385, 390,
392, 398-399, 406, 429-430,
443, 446
- Basie, Count (William Allen), 305,
352
- Baumgartner, Paul, 357, 443
- Beatles, The, 439
- Bechstein, Carl, 171
- Bechstein, Cesar, 153, 426
- Beck, Julian, 365
- Becker, Jacob, 165
- Beckett, Samuel, 365
- Beckford, Peter, 56-57
- Beethoven, Ludwig van, 15, 24-25,
28, 39, 42-44, 47, 54, 56, 61-62,
67, 69, 71, 73, 75-76, 83-84,
85-92, 93-95, 98-99, 102-104,
106-107, 109, 111, 123, 137, 141,
145, 148, 151-152, 159-161, 164,
166, 168, 170, 173, 184, 186-188,
192, 194, 199, 204-205, 208-210,
224, 231, 239, 241, 245, 247,
250, 255, 264, 266-273, 275,
279, 283-284, 288, 290-293, 297,

- 310, 313, 317, 319-320, 324, 329,
 333-334, 338, 340-342, 344-345,
 347, 351, 354-355, 357-362, 371,
 376, 378-379, 381, 384-386, 398,
 403, 405-406, 410, 423-424,
 430-432, 435, 440, 443
 Beale, Octavius, 429
 Belafonte, Harry, 352
 Belgiojoso, Cristina Trivulzio di,
 142, 150
 Bell, Alexander Graham, 235, 279,
 428
 Bellini, Vincenzo, 81, 102, 118, 129,
 143, 150, 159, 359
 Benedetti Michelangeli, Arturo,
 38-39, 62, 69, 218, 232, 281, 318,
 327, 336-342, 343, 351, 357, 375,
 377, 381, 406, 431, 445
 Benjamin, George, 397
 Berezovskij, Boris, 321
 Berg, Alban, 298, 306, 316,
 344-345, 379, 381-382, 385
 Berger, Ludwig, 61, 113, 115, 445
 Berio, Luciano, 347, 367, 381, 383,
 397, 399
 Bériot, Charles-Auguste de, 146
 Bériot, Charles-Wilfrid de, 146, 441
 Berlin, Irving, 304
 Berliner, Emile, 229, 234-235, 279,
 428
 Berlioz, Hector, 95, 118, 150, 152, 359
 Bernhardt, Sarah (Henriette
 Rosine Bernard), 271
 Bernstein, Leonard, 218
 Bertie, Willoughby, 57
 Bessemer, Henry, 178-179, 427
 Bilson, Malcolm, 69, 360
 Birtwistle, Harrison, 361
 Bizet, Georges, 109, 312
 Blakey, Art (Arthur), 352
 Blanchet, François, 81
 Blechacz, Rafał, 402
 Blumenfeld, Felix, 310, 316
 Blüthner, Julius, 153, 426
 Bocelli, Andrea, 411
 Böhm, Karl, 385
 Boisselot, Louis-Constantin, 151
 Bonafinis, Franciscus, 33, 421
 Bonaparte, Napoleone, 86, 88, 99
 Bononiensis, Hyeronimus, 421
 Borgato, Luigi, 39, 253, 435
 Borodin, Alekandr, 164
 Bösendorfer, Ignaz, 112, 274, 426
 Bosquet, Émile, 259
 Boulanger, Nadia, 250, 306, 363,
 365, 367, 378, 390
 Boulez, Pierre, 210, 301-302, 347,
 363, 365, 379, 381-382, 385,
 395-399, 406, 431
 Brahms, Johannes, 75, 102,
 109-110, 125, 154, 156, 158-160,
 170, 173, 175-176, 187-188, 194,
 199, 205, 208-209, 231, 235,
 247-248, 250, 258-259, 265,
 268-269, 272-273, 275, 284, 288,
 293, 296, 311, 319-320, 329, 331,
 333-334, 339-340, 345, 347-348,
 354, 357, 360, 376-379, 383, 385,
 399, 403, 405-406, 428, 443
 Brailowski, Alexander, 210
 Brando, Marlon, 352
 Brecht, Bertolt, 210, 365

- Breithaupt, Rudolf, 264, 266
 Brendel, Alfred, 69, 111, 210, 232, 269, 327, 357-362, 376, 431-432, 443
 Brendel, Franz, 124
 Britten, Benjamin, 186
 Broadwood, John, 23, 59, 89, 422-423
 Broadwood, Thomas, 89, 424
 Bronfman, Efim, 243, 378
 Brown, Earle, 302, 431
 Buchbinder, Rudolf, 360, 442
 Bülow, Hans von, 25, 126, 130-131, 146, 154, 159, 170-176, 183-185, 188, 197-198, 212, 235, 240, 265, 274, 286, 376, 427, 440, 443
 Bull, Ole, 145
 Bunin, Stanislav, 402
 Busch, Adolf, 312
 Busoni, Ferruccio, 25, 38, 69, 112, 180-181, 187, 198, 204-211, 212-213, 220, 234, 244, 254, 259, 265, 271, 274, 292, 312, 319, 339-340, 357-358, 377, 386, 440, 445
 Bussotti, Sylvano (Silvano), 399
 Byrd, William, 320, 405
 Cage, John, 210, 262, 295, 300-302, 308, 330, 336, 363, 365, 366, 381, 395, 400, 431-433, 441
 Čajkovskij, Pëtr, 165-166, 173, 185-187, 192, 210, 221, 224, 252, 310, 318, 320, 364, 378, 402, 404, 409, 411
 Caldara, Antonio, 35
 Canino, Bruno, 398, 445
 Capuçon, Renaud, 378
 Cardew, Cornelius, 302, 381
 Carl Alexander di Sassonia-Weimar-Eisenach, 152
 Carreño, Teresa, 156, 161, 183, 186, 188, 375-376, 444
 Carter, Elliott, 256, 308, 398
 Casadesus, Robert, 245-247, 394, 441
 Casals, Pablo (Pau), 247, 250
 Casella, Alfredo, 199, 292, 441, 445
 Castiglioni, Niccolò, 399
 Caterina II di Russia, 51, 72, 108
 Cavaillé-Coll, Aristide, 47
 Čechov, Anton, 164
 Celibidache, Sergiu, 379
 Cesi, Beniamino, 111, 146, 338-339, 442, 445
 Cesi, Sigismondo, 445
 Chabrier, Emmanuel, 200, 245
 Chailly, Riccardo, 378
 Chambonnières, Jacques Champion de, 255
 Chang, Sarah, 364
 Charles, Ray, 307
 Chávez, Carlos, 299
 Cherkassky, Shura, 243
 Cherubini, Luigi, 95, 129
 Chickering, Jonas, 426, 431
 Cho, Seong-Jin, 402
 Chopin, Fryderyk, 15, 25, 62, 75, 91, 95-97, 101, 105, 110, 112, 114, 118, 124-125, 128-129, 131, 133-140, 142, 145, 150-151, 159, 163, 166, 168, 173, 175-176, 183-184, 190-199, 203-204,

- 221-222, 224, 231, 239, 241-242,
244-245, 248, 250, 255, 261,
271-273, 279, 283-284, 286-288,
290-291, 293, 297, 310, 312, 314,
317-318, 320, 324, 333-334, 336,
340-341, 345, 354-355, 358,
360, 376-379, 381-386, 391, 394,
397, 401, 403-40, 409-411, 425,
440-441
- Chruščëv, Nikita, 318, 364
- Ciani, Dino, 245, 248, 250, 441, 445
- Cimarosa, Domenico, 52, 108
- Cipriani, Potter, 89
- Clemenceau, Georges, 249
- Clementi, Muzio, 25, 30-31, 33, 38,
56-62, 63-64, 68-69, 71, 73-75,
87-89, 93, 97-98, 103-108, 113,
121, 135, 137, 149, 164, 205, 218,
313, 422-424, 440, 443-444
- Cliburn, Van (Harvey Lavan
Cliburn), 281, 318, 363-365,
379, 404, 410, 431, 443, 446
- Cole, Nat King, 307
- Coleman, Ornette, 307, 365
- Coltrane, John, 307, 352, 390
- Cooper, Gary (Frank James), 352
- Copland, Aaron, 298, 300, 308
- Corea, Chick (Armando Anthony),
351, 353, 365, 388, 390, 392-393
- Corelli, Arcangelo, 35, 57
- Corning Clark, Alfred, 240
- Corri, Domenico, 74
- Corri, Sophia, 72
- Cortot, Alfred, 95, 232, 238,
245-250, 252, 278, 286, 313,
336, 340-341, 394, 430-431, 441
- Couperin, François, 35, 51, 61, 81,
101, 200-201, 246, 251-252, 255,
320, 355, 405, 421
- Cowell, Henry, 232, 262, 282,
295-302, 366, 395, 430
- Cramer, Johann Baptist, 61, 69,
73-75, 88, 100, 104-105, 107,
115, 149, 329
- Crippa, Hippolito, 34, 420
- Crisp, Samuel, 58
- Cristofori, Bartolomeo, 13, 23,
28-29, 33-37, 39, 41-43, 47, 52,
58-59, 66, 108, 420-421, 438
- Crumb, George, 139
- Curtis, Cyrus H.K., 242
- Curtis, Natalie, 211-213
- Curtis Bok, Marie Louise, 242
- Curzon, Clifford, 269, 442
- Czerny, Carl, 25, 61, 75, 83-84, 96,
100-105, 107, 115, 143-144, 148,
153, 159, 164, 191, 193, 265, 314,
329, 425, 440, 442-443
- d'Albert, Eugen, 180, 186-187, 204,
220, 265, 268, 273, 376, 443
- D'Annunzio, Gabriele, 336, 339
- d'Indy, Vincent, 200, 210
- Dachs, Josef, 193
- Dal Fabbro, Beniamino, 12
- Dallapiccola, Luigi, 1945, 443
- Damerini, Massimiliano, 386, 445
- Damrosch, Frank, 430
- Damrosch, Walter, 223
- Dang Thai Son, 177, 402
- Daquin, Louis-Claude, 255
- Dargomyžskij, Aleksandr, 164

- David, Ferdinand, 115
 Davies, Fanny, 160, 443
 Davis, Miles, 307, 352-353, 364, 388, 390, 392
 De Greef, Arthur, 186, 259, 443
 de Lara, Adelina, 160, 443
 de Meyer, Leopold, 129-130, 141, 143-144, 426
 de' Medici, Ferdinando, 33, 35, 420
 Debussy, Claude, 12, 25, 62, 97, 102, 109, 139, 172, 179, 181, 185, 187, 194, 197-203, 208, 210, 212, 217, 222, 231, 234, 245-246, 250, 286, 288-289, 292-294, 296-297, 299, 319-320, 329, 336, 340, 342, 345, 351, 355, 359-360, 376, 378-379, 383-386, 394, 398-399, 401, 405, 429, 440-442
 DeJohnette, Jack, 458, 390-392
 del Mela, Domenico, 39, 117, 421
 Delibes, Léo, 272
 della Croce, Johann Nepomuk, 64
 Diémer, Louis, 251-252, 344, 441, 445
 DeMille, Cecil B., 299
 Demus, Jörg, 344
 Denison, Christopher, 432
 Deppe, Ludwig, 344, 398
 Derzhavina, Ekaterina, 69
 Di Bari, Marco, 386
 Di Braganza, Don António, 36
 Di Braganza, Maria Barbara, 36
 Dickens, Charles, 80
 Diderot, Denis, 49, 51
 Dietrich, Marlene (Marie Magdalene), 352
 Dion, Céline, 411
 Dirichlet, Johann Peter, 113
 Disney, Walt, 411
 Doctorow, E.L., 215
 Donizetti, Gaetano, 81, 102, 118, 129, 143, 150, 359
 Dorliak, Nina, 334
 Dostoevskij, Fëdor, 164
 Dreyschock, Alexander, 164, 166
 Dukas, Paul, 378
 du Pré, Jacqueline, 379
 Durante, Francesco, 56, 195
 Dussek, Jan Ladislav (Václav Jan Dusík), 25, 31, 49, 51, 61, 68-69, 71-77, 88, 93, 104, 107, 137, 422-424, 440
 Dutilleux, Henri, 246
 Dutoit, Charles, 378
 Dvořák, Antonín, 212-213, 296, 334
 Eberl, Anton, 86
 Eckard, Johann Gottfried, 51, 65, 422
 Edison, Thomas Alva, 176, 224, 229, 234-235, 240, 428
 Edquist, Verne, 346
 Eibenschütz, Ilona, 160
 Eicher, Manfred, 388-389
 Einaudi, Ludovico, 307, 368
 Einstein, Albert, 245-246
 Eisenhower, Dwight D., 364
 Elisabetta II del Regno Unito, 411
 Ellington, Duke (Edward Kennedy), 305, 307, 379, 391
 Elsner, Józef, 134
 Emerson, Ralph Waldo, 297
 Enescu, George, 187
 Entremont, Philippe, 346, 443

- Érard, Sébastien, 71, 75-76, 83, 88,
118, 128-130, 149, 151, 422-423
- Eschenbach, Christoph, 62, 409, 442
- Esiodo, 397
- Esipova, Anna, 191-192, 265, 442
- Esterházy, Nicolas, 68, 94, 148
- Evans, Bill (William John), 386, 390
- Fadini, Emilia, 38
- Falla, Manuel de, 251, 254, 286, 288
- Farinelli (Carlo Broschi), 37
- Fats Domino (Antoine Dominique
Domino Jr.), 307
- Fauré, Gabriel, 97, 109, 197, 200,
245-247, 288, 441
- Fay, Amy, 161, 168, 183, 188
- Fazioli, Paolo, 39, 432
- Federico II di Prussia, 41-42, 46,
50-51, 54, 58, 421
- Feldman, Morton, 295, 302, 381, 400
- Fellner, Till, 361
- Ferdinando IV di Napoli, 137
- Ferdinando VI di Spagna, 36
- Ferrini, Giovanni, 39
- Fétis, François-Joseph, 105
- Février, Jacques, 246, 443
- Field, John, 61, 68, 73, 76, 88, 95,
99-100, 105, 115, 135, 163-164,
168, 220, 424, 444
- Filippo V di Spagna, 37
- Firkušný, Rudolf, 269, 442
- Fischer-Dieskau, Dietrich, 334,
360, 379, 385
- Fischer, Annie, 443
- Fischer, Edwin, 172, 185, 264-265,
267-269, 357, 443
- Fizdale, Robert, 400
- Fleisher, Leon, 269, 442
- Flesch, Carl, 459, 243
- Flier, Yakov, 318, 444
- Flórez, Juan Diego, 243
- Ford, John, 210
- Forman, Miloš, 215
- Fort, Syvilla, 300
- Fortner, Wolfgang, 292
- Foss, Lukas, 316, 441
- Fou Ts'ong, 410
- Fourier, Jean-Baptiste Joseph,
370-371, 426
- Fournier, Pierre, 267
- Françaix, Jean, 267
- Francesco, papa, 411
- Franchomme, Auguste, 198
- Franck, César, 47, 198, 200, 245,
247, 252, 288, 334
- François, Samson, 246, 248, 355,
426, 441
- Frankl, Peter, 359
- Freire, Nelson, 376, 378
- Frescobaldi, Gerolamo, 33
- Friederici, Christian Ernst, 53, 63, 87
- Friedheim, Arthur, 187, 443
- Friedman, Ignaz, 210, 364, 442
- Fröberger, Johann Jakob, 33, 320,
405
- Fryer, Herbert, 210
- Furtwängler, Wilhelm, 172, 265,
269, 275, 292, 378
- Galuppi, Baldassarre, 38, 52, 56, 336
- Ganz, Rudolph, 210
- Garbarek, Jan, 391

- Gardel, Carlos (Charles Romuald Gardès), 379
- Gardner, Ava, 352
- Gardner, Stanley, 210
- Garland, Judy (Frances Ethel Gumm), 352
- Gershwin, George, 211, 218, 232, 282, 298, 303-308, 333, 391, 430
- Getz, Stan (Stanley Gayetsky), 352, 392
- Giesecking, Walter, 117, 225, 232, 282, 289-294, 311, 381, 403
- Gilbert, Kenneth, 255, 396
- Gilel's, Èmil', 225, 232, 282, 315-321, 330, 334, 431, 444
- Gillespie, Dizzy (John Birks), 352
- Ginastera, Alberto, 377, 379
- Ginsberg, Allen, 365
- Giorgio III di Hannover, 93
- Giulini, Carlo Maria, 342, 406
- Giuseppe II d'Asburgo Lorena, 60, 71
- Giustini, Lodovico, 36, 38, 421
- Glass, Philip, 232, 327, 363-368, 389-390, 400, 433
- Glazunov, Aleksandr, 138
- Glinka, Michail, 164
- Gluck, Christoph Willibald, 108
- Godard, Jean-Luc, 365
- Godowski, Leopold, 244, 305, 311, 330, 441
- Goerne, Matthias, 360
- Goethe, Johann Wolfgang von, 95-96, 110, 114, 151, 156, 460
- Gol'denvejzer, Aleksandr, 317
- Gold, Arthur, 399
- Göllerich, August, 184
- Golub, David, 408
- Goode, Richard, 243
- Górecki, Henryk, 139
- Gorini, Filippo, 47, 445
- Grottrian, Friedrich, 426
- Gottschalk, Louis Moreau, 130, 141-142, 145, 161, 295-296, 359, 375, 427, 441
- Gould, Glenn, 47, 69, 232, 242, 293, 327, 343-350, 351, 357, 360-361, 366, 403, 431-432
- Gounod, Charles, 161, 192, 376
- Graf, Conrad, 63, 85, 90-91, 111, 424
- Graffmann, Gary, 243, 311
- Grainger, Percy, 211, 214, 262
- Granados, Enrique, 146, 197, 200, 234, 286, 288, 336, 341, 385, 441
- Grassi, Paolo, 386
- Greenaway, Peter, 368
- Greville, Robert Fulke, 58
- Grieg, Edvard, 186, 234, 272, 293-294, 320, 340-341, 345, 376, 406
- Grinberg, Maria, 321
- Grisey, Gérard, 394, 397, 435
- Gromyko, Andrej, 364
- Grothus, Dieter E., 54
- Gruenberg, Louis, 210
- Guastavino, Carlos, 377
- Guerrero, Alberto, 345
- Gulda, Friedrich, 91, 232, 327, 351-356, 357, 360-361, 375, 377, 384, 393, 431, 433, 442
- Hahn, Hilary, 243, 443
- Hallé, Charles (Karl Halle), 76, 270-271, 426

- Hammerstein II, Oscar, 391
 Hammond, Laurens, 281, 430
 Hancock, Herbie (Herbert), 351,
 353, 388, 392-393, 411, 433
 Händel, Georg Friedrich, 33, 35,
 42, 57-58, 61, 72, 115, 166-168,
 175, 255, 333, 355, 390
 Hanslick, Eduard, 161
 Harnoncourt, Nikolaus, 355, 361, 398
 Haskil, Clara, 405, 441
 Hasse, Johann Adolph, 56
 Hauptmann, Mortiz, 115
 Hawking, John Isaac, 117
 Hawkins, Coleman, 307
 Hawthorne, Nathaniel, 297
 Hay, Fanny, 155
 Haydn, Franz Joseph, 39, 47, 54,
 61, 63-64, 67-68, 71-73, 75-76,
 87-89, 93-94, 97, 106-107, 130,
 137, 161, 168, 194, 255, 273, 324,
 333, 357, 360, 362, 385, 390,
 401, 403, 405, 422-423
 Hebenstreit, Pantaleon, 43, 421
 Heine, Heinrich, 149-150, 152, 425
 Heintzman, Theodor August, 427
 Henderson, Fletcher, 305
 Hensel, Wilhelm, 117
 Henselt, Adolf von, 105, 159,
 163-165, 68, 173, 425, 443-444
 Herz, Henri, 83, 96, 99, 121, 124,
 130, 141, 144-145, 152, 159, 172,
 197, 212, 426, 444
 Hewitt, Angela, 47
 Hildebrandt, Zacharias, 45-46
 Hiller, Ferdinand, 94
 Hindemith, Paul, 186, 235, 292, 317
 Hines, Earl, 305, 307
 Hoffman, E.T.A., 123
 Hofmann, Józef, 24, 39, 165,
 169, 224-225, 232, 234, 238,
 239-244, 249, 254, 265, 286,
 292, 311, 316, 428, 444
 Hogan, Ernest, 215
 Hokusai, Katsuhika, 202
 Homburg, Mark, 191
 Honegger, Arthur, 139, 210
 Horowitz, Vladimir, 33, 38, 62,
 69, 103, 111, 126, 139, 225, 232,
 234, 281-282, 293, 305, 309-314,
 316-317, 360, 384, 403, 444
 Horszowski, Mieczysław, 191, 442
 Hugo, Victor, 149
 Humboldt, Alexander von, 113
 Hummel, Jan Nepomuk, 25, 61, 69,
 83-84, 86, 93-99, 104, 107, 111,
 115, 118, 120, 124, 135, 141, 145,
 148-149, 151-152, 161, 163-164,
 199, 314, 423-425, 440
 Igumnov, Kostantin, 315, 317, 329,
 444
 Istomin, Eugene, 243, 442
 Iturbi, José, 283-284, 287
 Ives, Charles, 99, 210, 258, 263,
 297-298, 366, 429
 Jaëll, Alfred, 141, 144, 146, 426,
 442
 Janáček, Leoš, 377
 Janotha, Natalia, 160, 443
 Jansen Bartolozzi, Therese, 61, 68,
 73, 161

- Jarrett, Keith, 54, 232, 333, 368,
368, 373 388-393, 432
- Järvi, Paavo, 243
- Jean Paul (Johann Paul Friedrich
Richter), 123
- Jelínek, Josef, 86
- Jennens, Charles, 58
- Jírovec, Vojtech Matyáš, 86
- Joachim, Josef, 115, 157, 160, 175
- João Pires, Maria, 378
- Jochum, Eugen, 319
- Joe Louis (Joseph Louis Barrow), 352
- Joel, Billy (William Martin), 307
- John, Elton (Reginald Dwight),
172, 307
- Johnson, Eldridge Reeves, 279, 429,
- Jolson, Al, 306
- Joplin, Scott, 25, 181, 212-219,
304-306, 411, 428, 440
- Joseffy, Rafael, 194
- Judina, Marija, 315, 317, 321, 442, 444
- Judson, Arthur, 280
- Kabalevskij, Dmitrij, 314
- Kagel, Mauricio Raul, 399
- Kalkbrenner, Friedrich, 61, 76,
96-98, 100, 104, 107, 115, 118,
120-121, 124-125, 128, 133-136,
141, 149, 159, 197, 199, 205, 245,
394, 424-425, 441
- Karajan, Herbert von, 406
- Kawai, Koichi, 332, 430, 438
- Kawai, Shigeru, 332
- Kelly, Gene (Eugene), 284
- Kempff, Wilhelm, 91, 270, 275, 293,
306
- Kentner, Louis, 445
- Kenton, Stan (Stanley), 305
- Kern, Jerome, 304, 391
- Kestenber, Leo, 210
- Kezeradze, Aliza, 402, 404, 406
- Khashkashian, Kim, 390
- Kirkman, Abraham, 58, 421
- Kirkpatrick, Ralph, 38, 55, 251,
255-256, 293, 313
- Kisin, Evgenij, 321, 378, 444
- Kjui, Cezar', 165
- Kleiber, Carlos, 334
- Klemperer, Otto, 379
- Klindworth, Karl, 184, 443
- Knabe, Wilhelm, 174
- Knoop, Johann Georg, 144
- Kodály, Zoltán, 107
- Kogan, Leonid, 318
- König, Johann Ulrich von, 41
- Kontarsky, Alfons, 399, 443
- Kontarsky, Aloys, 399, 443
- Korngold, Erich Wolfgang, 186
- Kovacevich, Stephen, 378
- Koželuh, Leopold Antonín, 86
- Kramer, Stanley, 299
- Krása, Hans, 254
- Kraus, Lili, 269, 442-443
- Krause, Martin, 285, 268, 376
- Krell, William Henry, 215
- Kremer, Gidon, 378, 391
- Kuchař, Jan Křtitel, 134
- Kullak, Theodor, 103, 168
- Kurtág, György, 258, 397, 399, 432
- La Mennais, Félicité-Robert de, 150
- Labèque, Katia, 398

- Labèque, Marielle, 356, 398, 441
 Lablache, Luigi, 146
 Lachenmann, Helmut Friedrich, 397, 432-433
 Lachmund, Carl, 188
 Lady Gaga (Stefani Germanotta), 411
 Lamartine, Alphonse de, 149
 Landowska, Wanda, 138, 232, 238, 251, 252-257, 258, 264, 284, 313, 344, 361, 429
 Lang, Fritz, 299
 Lang Lang, 232, 243, 311, 373, 378, 407-412, 434, 446
 Lebert, Sigmung, 125, 427
 Léger, Fernand, 299
 Leimer, Karl, 290
 Leinsdorf, Erich, 334
 Lenin (Vladimir Ul'janov), 315
 Leonhardt, Gustav, 256, 344, 347, 361
 Leschen, Wilhelm, 90
 Lessing, Gotthold, 113
 Leszetycki, Teodor, 103, 164, 166, 190-192, 239, 264, 427, 442-443, 446
 Levin, Robert, 69
 Levine, James, 364, 444
 Levit, Igor, 91, 381, 386, 444
 Lewis, Paul, 361
 Lhévinne, Josef, 259, 316, 364
 Lhévinne, Rosina, 316, 364
 Liberace, Władziu Valentino, 307
 Licad, Cecile, 243, 442
 Ligeti, György, 394, 397-399, 434
 Lind, Jenny, 145, 172
 Lipatti, Dinu, 38, 172, 245, 248, 250, 340, 403, 405, 441
 Liszt, Franz, 25, 38, 47, 75, 91, 95-96, 102-103, 105-106, 110-112, 118, 124-125, 128-129, 131, 133, 139, 141-143, 148-155, 156-161, 163-165, 168-170, 173-175, 179-181, 183-188, 192-194, 197-199, 201, 204-205, 208-209, 220-221, 224, 240, 245, 248, 258-259, 268, 271, 272, 274, 284, 287-288, 293, 295-296, 299, 303, 310, 318-320, 334, 338-341, 354, 357-360, 362, 364, 376-377, 379, 384-385, 391, 394, 398, 406, 410-411, 414, 424-427, 440-444
 Little Richard (Richard Wayne Penniman), 307
 Liu, Bruce, 405, 411
 Ljadov, Anatolij, 139
 Lloyd, Charles, 390
 Loewe, Frederick, 210
 Long, Marguerite, 245-247, 284, 394, 441, 445
 Longo, Alessandro, 38, 141, 146, 445
 Loriod, Yvonne, 394-395, 441
 Lucchesini, Andrea, 385, 445
 Luening, Otto, 211
 Luigi Filippo di Francia, 128, 133
 Luigi XVI di Francia, 76, 86
 Luigi XVIII di Francia, 128
 Lunačarskij, Anatolij, 316
 Lupu, Radu, 111, 126, 244, 330, 386, 405, 444
 Lutosławski, Witold, 377, 399
 Lympany, Moura, 210, 340

- MacDowell, Edward, 161, 296, 303, 376
- Macron, Emmanuel, 411
- Maderna, Bruno, 386
- Maene, Chris, 379
- Maffei, Scipione, 41, 422
- Magalov, Nikita, 316, 443
- Mahler, Gustav, 112, 157, 185, 204, 223, 376, 379
- Maisky, Mischa, 378
- Makarski, Michelle, 392
- Malibran, Maria, 146
- Malipiero, Gian Francesco, 357
- Malofeev, Aleksandr, 321, 444
- Mälzel, Johann Nepomuk, 267
- Mancini, Henry (Enrico), 346
- Mannes, David, 429
- Manzoni, Giacomo, 381-382, 385, 432
- Marcello, Alessandro, 56
- Marcello, Benedetto, 42, 44
- Maria Antonietta d'Asburgo
 Lorena, 60, 72, 76
- Maria Teresa d'Austria, 64, 68
- Marius, Jean, 51, 422
- Markevitch, Igor, 378
- Marmontel, Antoine François,
 197-198, 200-201, 284, 296, 303,
 426, 441
- Martenot, Maurice, 431
- Martinů, Bohuslav, 254
- Martucci, Giuseppe, 141, 146,
 338-340, 445
- Marx, Adolph Bernhard, 426
- Massenet, Jules, 252
- Mathias, Georges, 197, 203, 441
- Matthay, Tobias, 430
- McCabe, John, 360
- Mehta, Zubin, 379
- Mendelssohn Bartholdy, Fanny,
 113, 116-117, 161
- Mendelssohn Bartholdy, Felix, 25,
 61, 76, 83-84, 98, 104, 110-111,
 113-119, 124-125, 135, 141, 145,
 159-161, 163-164, 168-169, 173,
 175, 183-184, 187, 194, 199, 224,
 244, 247, 277, 20, 293-295, 345,
 379, 385-386, 425-426, 440, 443
- Mendelssohn, Moses, 113
- Mengelberg, Jozef Willem, 265,
 292
- Menotti, Gian Carlo, 243
- Menter, Sophie, 161, 183, 185-186,
 443
- Merlin, John Joseph, 422
- Messiaen, Olivier, 252, 301, 343,
 377, 379, 394-396, 398-399,
 431-432
- Metner, Nikolaj, 316
- Metternich, Klemens von, 110, 141,
 190
- Meyer, Martin, 358, 441
- Meyerbeer, Giacomo, 61, 98, 118,
 150, 163
- Mikuli, Karol, 194
- Milhaud, Darius, 200, 218, 235,
 246, 256, 283, 285, 365, 367,
 375, 399, 431
- Moffo, Anna, 243
- Mohr, Franz, 313
- Moiraghi, Marco, 38
- Moiseiwitsch, Benno, 191, 316, 442
- Monk, Thelonious, 307, 352

- Monroe, Marylin (Norma Jeane), 352
- Moór, Emanuel, 428
- Morton, Jelly Roll (Joseph La Menthe), 217, 303, 305, 430
- Moscheles, Ignaz, 61, 75-76, 96, 98-99, 104-105, 114-115, 118, 120, 124, 141, 144, 159, 186, 194, 245, 252, 270-271, 425
- Moszkowski, Moritz, 239-240, 242, 252, 442
- Mozart, Leopold, 52, 60, 63-64, 66, 87, 101
- Mozart, Maria Anna, 60, 64, 109
- Mozart, Wolfgang Amadeus, 15, 25, 30-31, 39, 42, 47, 49, 52, 54, 56, 60-62, 63-70, 71, 74-75, 86, 93, 96, 102, 106-109, 114, 123, 134, 137, 141, 159-161, 167-168, 194, 199, 201, 204-205, 208, 224, 231, 244-246, 250, 253, 255, 264, 267, 269, 273, 288, 293, 312, 317, 319-320, 324, 333, 338, 342, 345, 347, 353, 355, 360-361, 376-377, 379, 38, 390, 392, 394, 398, 405, 408, 410-411, 422-423, 440
- Mugellini, Bruno, 206, 339, 445
- Mulligan, Gerry (Gerald), 352
- Murail, Tristan, 394, 396, 397
- Musorgskij, Modest, 164, 166, 221, 312, 317, 354, 359, 427
- Musset, Alfred de, 371
- Muti, Riccardo, 334, 445
- Nancarrow, Conlon, 295, 299
- Neefe, Christian Gottlob, 87
- Neuhaus, Heinrich (Genrich Nejgauz), 244, 315, 317-318, 329-331, 334, 386, 405, 430, 443-444
- Ney, Elly, 191
- Nicola I di Russia, 163
- Nicola II di Russia, 315
- Nikisch, Artúr, 265, 272
- Nikolaev, Leonid, 317-318, 444
- Nono, Luigi, 381-382, 385
- Norman, Jessye, 379
- Novaes, Guiomar, 376, 441
- Nyman, Michael, 368, 393
- Obama, Barack, 411
- Oborin, Lev, 317, 401, 444
- Ogdon, John, 210
- Ohlsson, Garrick, 402
- Ojstrakh, David, 319, 334
- Ormandy, Eugene, 224
- Ornstein, Leo, 295-296, 299
- Ortiz, Cristina, 376
- Ottoboni, Pietro, 35, 42, 420
- Ozawa, Seiji, 406
- Pachmann, Vladimir de, 139, 190, 192-193, 196, 286, 287
- Paderewski, Ignacy Jan, 25, 139, 180-181, 186, 190-196, 197, 206, 220, 234, 239-240, 249, 265, 283-287, 311, 428, 430 440, 442
- Paganini, Niccolò, 144, 150, 156-157, 175, 222, 224, 340, 399, 425

- Paisiello, Giovanni, 52, 108
 Palmgren, Selim, 210
 Paolo VI (Giovanni Battista Montini), 341
 Pape, Henri, 425
 Paradis, Maria Theresia von, 86, 161
 Paradisi, Pietro Domenico, 57
 Parker, Charlie, 307, 351-352
 Pärt, Arvo, 368, 391
 Pasquini, Bernardo, 33, 56
 Patti, Adelina, 144, 271
 Peacock, Gary, 390-391
 Perahia, Murray, 311-312, 442
 Perlemuter, Vlado, 248, 441
 Perlman, Itzhak, 379
 Persichetti, Vincent, 243
 Pestalozzi, Johann Heinrich, 121
 Pestelli, Giorgio, 38
 Peterson, Oscar, 112, 172, 307-308, 391
 Petrassi, Goffredo, 292
 Petri, Egon, 206, 209, 445
 Pfitzner, Hans, 292
 Philipp, Isidor, 197, 203, 441
 Piatti, Carlo Alfredo, 160
 Piazzolla, Astor, 377, 379
 Piłsudski, Józef, 195
 Pinchi, Claudio, 39, 253
 Pinto, George Frederick, 73
 Pio IX (Giovanni Maria Mastai Ferretti), 154
 Piston, Walter, 256, 308
 Pixis, Johann Peter, 96, 159
 Pizzetti, Ildebrando, 292
 Planté, Francis, 197-200, 441
 Platti, Giovanni Benedetto, 38, 68
 Plenius, Roger, 58, 421
 Pletněv, Michail, 54, 377-378, 444, 446
 Pleyel, Camille, 137
 Pleyel, Ignace (Ignaz), 83, 118, 128, 137, 424
 Pogorelić, Ivo, 33, 38, 139, 232, 373, 401-406, 432, 444
 Pollini, Maurizio, 69, 91, 126, 139, 232, 261, 281, 373, 381-387, 401-403, 432, 435, 445
 Popper, David, 422
 Poulenc, Francis, 139, 200, 218, 246, 251, 254, 283, 285, 292, 314, 377, 399
 Powell, Bud (Earl Rudolph), 307, 352, 355
 Powell, Lloyd, 210
 Previn, André, 356
 Price, Leontyne, 364
 Prokof'ev, Sergej, 255, 260-261, 286, 318, 331, 354, 359, 382, 402-403, 414, 442,
 Pugno, Raoul, 245, 247, 290, 441
 Purcell, Henry, 255, 405
 Putin, Vladimir, 411
 Quantz, Johann Joachim, 46, 50, 101
 Rachmaninov, Sergej, 23, 25, 139, 181, 186, 220-226, 241-242, 249, 272, 286-288, 291-292, 310-311, 316, 318-319, 358-359, 364,

- 367-378-379, 405-406, 410-411,
429, 440, 444
- Raff, Joachim, 173
- Rameau, Jean-Philippe, 35, 37, 51, 81,
200, 246, 251-252, 254-255, 399
- Rattalino, Piero, 12
- Rattle, Simon, 406
- Ravel, Maurice, 109, 146, 172, 179,
185-186, 197, 200-201, 208, 210,
212, 218, 245-246, 254, 286,
288-289, 292-294, 300, 306,
308, 314, 320, 342, 345, 355,
359, 360, 376, 378-379, 384, 394,
398, 402-403, 405, 429-430, 441
- Reich, Steve, 363, 365-367, 389, 432
- Reinecke, Carl, 159, 183, 188, 443
- Reiner, Fritz, 243, 319-320
- Renner, Louis, 428, 435
- Ricci, Matteo, 407
- Richter, Hans, 271
- Richter, Svyatoslav, 23, 69, 91, 95,
111, 117, 126, 139, 225, 232, 244,
265, 318, 327, 329-335, 336, 338,
341, 343, 346-347, 360, 379, 384,
386, 388, 403, 405, 430, 432, 444
- Ries, Ferdinand, 76, 102, 149
- Riley, Terry Mitchell, 112, 363, 366
- Rimskij Korsakov, Nikolaj, 165
- Risler, Joseph-Édouard, 245, 247,
252, 441
- Rivé-King, Julie, 188
- Robinson, Sugar Ray, 352
- Rogier, Johann Baptist, 121
- Rhodes, Harold, 431
- Ronsard, Hans von, 183-184
- Rorem, Ned, 243
- Rosen, Charles, 47, 443
- Rosenthal, Moriz, 186, 190,
194-195, 324, 443
- Ross, Scott, 257
- Saint-Saëns, Camille, 82, 197,
199-200
- Sakamoto, Ryuichi, 307, 368
- Salieri, Antonio, 94
- Salomon, Johann Peter, 61, 72-74,
93, 137
- Samaroff, Olga (Lucy Mary Olga
Hickenloope), 441
- Samazeuilh, Gustave, 292
- Sand, George (Aurore Dupin), 135,
37, 271
- Sándor, György, 359
- Sarasate, Pablo de, 252
- Sarkozy, Nicolas, 411
- Satie, Erik, 62, 212, 217, 359,
366-367, 372, 386, 391, 441
- Sauret, Émile, 161
- Sayn-Wittgenstein, Carolyne, 152,
154
- Scaramuzza, Vincenzo, 375-378,
445
- Scarlatti, Alessandro, 33, 57
- Scarlatti, Domenico, 25, 29-31,
33-40, 42-43, 56-57, 61, 68, 74,
106, 146, 159, 168, 194, 251-252,
255-256, 272, 297, 313-314,
319, 336, 340, 386, 401-403,
420-421, 440
- Schaff, Gotthard, 427
- Schaff, John A., 427
- Schantz, Wenzel, 68, 423

- Schiff, András, 38
- Schiller, Friedrich, 95, 151
- Schillinger, Joseph, 306
- Schimmel, Wilhelm, 402, 428
- Schmidt-Isserstedt, Hans, 273
- Schnabel, Artur, 91, 172, 191, 232,
238, 255, 264-269, 270, 273, 279,
286, 316, 359, 430, 442, 446
- Schnabel, Therese nata Behr, 265
- Schneider, Friedrich, 102
- Schönberg, Arnold, 185, 187, 208,
210, 292, 298, 306, 312, 317,
345, 348, 354, 360, 365, 379,
381-382, 385, 396
- Schonberg, Harold, 193
- Schöne, Louis, 253, 426
- Schreier, Peter, 334
- Schröder, Johann Friedrich, 165
- Schubert, Franz, 25, 39, 47, 83-84,
91, 95, 102, 106-112, 113-114,
124, 145, 148, 151, 153, 159, 168,
173, 186, 192, 194, 201, 205,
247-248, 264, 267-268, 273, 275,
279, 288, 290, 292-293, 333-334,
345, 351, 354, 359-360, 379, 383,
385, 398-399, 405, 411, 424, 425
- Schulhoff, Erwin, 292
- Schulze, Karl, 433
- Schumann, Robert, 25, 83-84,
91, 86, 98, 109-111, 114-115,
120-126, 133, 142, 144-145,
156, 158-160, 160, 166-168, 173,
175-176, 183, 194, 198-199, 205,
208, 224, 247-248, 250, 253,
268, 273, 288, 290, 292-293, 314,
318-320, 329, 333-334, 339-340,
342, 345, 351, 355, 360, 376-377,
379, 383, 385, 398, 405-406, 410,
425-426, 440, 443
- Schweitzer, Albert, 145
- Sciarrino, Salvatore, 381, 383, 386,
397
- Scott, Hazel, 307, 446
- Serkin, Rudolf, 243, 309, 311-312,
344, 442, 446
- Sessions, Roger, 308
- Sgambati, Giovanni, 186, 339, 443
- Shankar, Ravi, 365
- Shaw, George Bernard, 161, 185,
190, 194-195
- Sherman, Russell, 210
- Shudi, Burkat (Burkhardt
Tschudi), 59, 421
- Sibelius, Jean, 468, 187
- Silbermann, Johann Gottfried,
23, 28-29, 37, 41-47, 50, 52-54,
58-59, 65-66, 86, 108, 206, 281,
421-422
- Siloti, Alexander, 180, 183, 186-187,
221-223, 316, 402, 443-444
- Simone, Nina (Eunice Kathleen
Waymon), 112, 364
- Sinatra, Frank (Francis), 284, 352
- Sirota, Leo, 210
- Sivori, Camillo, 144
- Skrjabin, Aleksandr, 139, 220-223,
234, 292, 314, 317-318, 320, 354,
405, 444
- Sofronickij, Vladimir, 315, 317-318
- Sokolov, Grigorij, 320, 404-405,
444
- Šostakovič, Dmitrij, 218, 261, 286,

- 288, 290, 317, 331, 345, 365, 377,
386, 390-391, 399, 431, 444
- Sousa, John Philip, 216, 312
- Späth, Johann Jakob, 65-66
- Spohr, Louis Ludwig, 74
- Spontini, Gaspare, 95
- Staier, Andreas, 68-69
- Stalin, Iosif, 315, 317-318
- Stamaty, Camille-Marie, 199, 441
- Stark, Ludwig, 125, 427
- Staub, Victor, 284
- Stavenhagen, Bernhard, 185
- Stefanovich, Tamara, 398
- Steibelt, Daniel, 69, 86, 99, 164
- Stein, Johann Andreas, 23, 51,
65-67, 87, 99, 112, 421
- Stein, Nannette, 66-67, 89, 423
- Steinway, Henri (Heinrich
Steinweg), 153, 167, 426
- Steinway (Steinweg), Theodor, 167
- Stern, Isaac, 379, 408
- Stern, Julius, 426
- Steuermann, Eduard, 210, 291-292,
357, 381, 445-446
- Stewart, James, 430
- Stockhausen, Karlheinz, 258, 261,
301-302, 347, 363, 365, 381-382,
385, 394-396, 399, 432
- Stodart, Robert, 422
- Stokowski, Leopold, 224, 243
- Stradivari, Antonio, 39
- Strauss, Johann (figlio), 110
- Strauss, Johann (padre), 110
- Strauss, Richard, 186, 188, 258,
265, 272, 378
- Stravinskij, Igor', 102, 109, 138,
187, 218, 235, 254, 258, 260-261,
263, 285, 292, 314, 316, 320,
345, 354, 359, 378, 381, 398-399,
414, 430
- Streicher, Johann Andreas, 66, 87,
423
- Stroppa, Marco, 397
- Sullivan, Arthur, 98
- Sydenham Moutrie, 407
- Szigeti, József, 267
- Szymanowski, Karol, 139, 285, 288
- Tabel, Hermann, 58
- Tagliaferro, Magda, 348, 376, 441
- Tagliapietra, Gino (Angelino), 211,
339, 445
- Tagliapietra, Arturo, 161, 376
- Tagliapietra, Giovanni, 161, 376
- Tallone, Cesare Augusto, 39, 336
- Taneev, Sergej, 220
- Tansman, Aleksander, 292
- Taskin, Pascal-Joseph, 37, 81,
254-255
- Tatum, Art (Arthur), 305, 308, 430
- Tausig, Carl (Karl), 154, 168, 170,
174-175, 183-185, 187-188, 194,
443
- Thalberg, Sigismond (Sigismund),
25, 76, 96, 98, 103-105, 129-131,
141-147, 150-152, 159, 161, 164,
168-169, 172, 174-175, 200, 205,
212, 338-339, 375, 425, 427,
440-442, 445
- Thibaud, Jacques, 246-247
- Thomán, István, 186
- Thoreau, Henry David, 297

- Tilbury, John, 302, 381
 Tiomkin, Dimitri, 210-211, 316
 Todini, Michele, 420
 Tolstoj, Lev, 164
 Toscanini, Arturo, 187, 310, 336
 Trautmann, Marie, 145
 Tremaine, William B., 470
 Trifonov, Daniil, 47, 321, 405, 444
 Tristano, Lennie (Leonard), 352
 Truffaut, François, 365
 Tudor, David, 301-302, 381, 446
 Tureck, Rosalyn, 344, 446-347
 Turgenev, Ivan, 164
 Türk, Daniel Gottlob, 423

 Uchida, Mitsuko, 402, 443
 Ullman, Bernard, 144-145, 172

 Valdés, Chucho, 411
 Vaňhal, Johann Baptist (Jan Křtitel Vaňhal), 86
 Varèse, Edgard, 211, 382
 Vecsey, Ferenc, 262
 Vengerova, Isabelle, 316
 Verdi, Giuseppe, 81, 154, 235-236, 329, 359
 Vianna da Motta, José, 186, 443
 Vidusso, Carlo, 381, 445
 Vieuxtemps, Henri, 145, 163
 Villa-Lobos, Heitor, 262, 375
 Villiers Stanford, Charles, 98
 Villoing, Alexander (Aleksandr Villuan), 163, 444
 Viñes, Ricardo, 146, 197, 200-201, 441
 Vivaldi, Antonio, 35, 44

 Vogl, Johann Michael, 109
 Vronsky, Vitya, 269, 442

 Wagner, Richard, 114, 124, 152, 154, 156, 160, 170, 175, 184, 199, 258, 329, 338, 348, 359, 386
 Waller, Thomas «Fats», 305
 Walter, Anton, 67, 87, 253, 422
 Watts, André, 409, 442, 446
 Watzdorf, Christian Heinrich von, 42
 Weber, Carl Maria von, 95, 102, 159, 168, 199, 222, 248, 250, 359, 362, 426, 429
 Webern, Anton, 210, 317, 344-345, 348, 363, 365, 381-382, 365, 431
 Weill, Kurt, 210, 218
 Weingartner, Paul Felix, 265
 Weismann, Julius, 292
 Weiss, Julius, 213, 216
 Weissenberg, Alexis, 261, 446
 Welte, Emil, 428
 Welte, Michael, 425
 Werckmeister, Andreas, 18
 Wieck, Clara, 25, 33, 76, 104, 111, 120, 125, 129, 131, 141-142, 145, 156-162, 164, 169, 175, 183, 186-187, 192, 197, 290, 303, 425, 440, 443-444
 Wieck, Friedrich, 96, 115, 120-122, 124-125, 141, 145, 156-158, 443
 Wieck, Marie, 141, 145
 Wieniawski, Henryk, 166-167, 169
 Wilde, Cornel, 284, 442
 Williams, John, 364
 Wilson, Ronald, 280

- Wilson, Woodrow, 161, 195
 Wind, Earl, 210, 446
 Wittgenstein, Paul, 186, 442
 Wolf, Hugo, 334, 379
 Wolff, Hermann, 239, 265
 Wood, Louis, 58
 Wornum, Robert, 425
 Wührer, Friedrich, 359
 Wurm, Mary, 160

 Yamaha, Torakusu, 332, 428, 430,
 432-436, 438
 Yo-Yo Ma, 364
 Young, La Monte, 302, 363,
 365-366, 381
 Yundi Li, 402, 407, 409-410
 Yuja Wang, 243, 311, 407, 409-410

 Zecchi, Carlo, 269, 442
 Zelter, Carl Friedrich, 113
 Zhang, Haochen, 410, 446
 Zhu Yijun (Wanli), 407
 Zichy, Géza, 186, 443
 Zil'berštejn, Liliija, 378
 Zimbalist, Efrem, 243
 Zimerman, Krystian, 337, 402,
 405, 441
 Zimmer, Hans, 411
 Zimmermann, Bernd Alois, 399
 Zuckerman, Pinchas, 364, 379
 Zumpe, Johannes Christian, 58-59,
 108, 422
 Zverev, Nikolaj, 180, 220.221, 444
 Żywny, Wojciech, 134

Costruttori

- Aeolian, 308, 428-429, 433, 438
 American Pinao, 174, 429, 434, 438
 Anelli, 39, 438

 Backers, 56, 59-60, 422, 438
 Baldwin, 172, 217, 292, 303, 305,
 348, 427-429, 432-435, 438
 Beale, 429
 Bechstein, 77, 129, 143, 155,
 170-172, 179, 200-201, 347, 349,
 379, 426, 432-434, 438
 Blanchet, 37, 81
 Blüthner, Julius, 153, 176, 179, 224,
 245, 409, 426, 438
 Bonafinis, 33, 420, 438

 Borgato, 39, 253, 435, 438
 Bösendorfer, 112, 192, 207, 253,
 270, 274-275, 333, 337, 347,
 353, 363, 388, 425, 427, 432,
 434-435, 438
 Broadwood, 23, 56, 59-60, 66, 68,
 71, 73, 75, 77, 85, 88-90, 97, 128,
 137, 149, 155, 171, 379, 422-424,
 429, 438

 Chickering, 130, 165, 172-174, 179,
 192, 212, 343, 345-346, 424,
 426-427, 429-430, 433-434, 438
 Clementi, 438
 Cristofori, 13, 23, 28-29, 33-37, 39,

- 41-43, 47, 52, 58-59, 66, 108,
420-421, 438
- del Mela, 39, 117, 421, 438
- Érard, 71, 75-76, 83, 85m 88, 97,
118, 128-130, 137, 143, 145,
149, 151, 165, 167, 171, 178-179,
192-193, 197-198, 200, 212, 245,
247, 253, 409, 422-424, 426,
432, 438
- Fazioli, 39, 432, 438
- Gaveau, 179, 197, 409, 426,
432-433, 438
- Gibson, 434-435, 438
- Graf, 63, 85, 90-91, 111-112, 128,
136, 151, 175, 424, 438
- Hailun, 433, 438
- Hildebrandt, 45-46, 438
- Kawai, 236, 332, 430, 432-433,
435-436, 438
- Kirkman, 58, 421, 438
- Knabe, 30, 170, 174, 212, 286, 426,
- Leschen, 90, 425, 438
- Maene, 379, 438
- Mason & Hamlin, 426-427, 433,
438
- Moór, 428
- Pearl River, 408, 431, 433-435, 438
- Pinchi, 39, 253, 435, 438
- Plenius, 58, 421, 438
- Pleyel, 83, 118, 128-129, 137-138,
167, 171, 178-179, 197, 200, 245,
247, 251-255, 344, 379, 409, 428,
432, 438
- Renner, 428, 435
- Ruckers, 37, 254-255, 438
- Samick, 174, 416, 431, 434-435, 438
- Schaff, 427-428, 434
- Scanz, 68, 438
- Schimmel, 408, 428, 432, 435, 438
- Schöne, 253, 426
- Shudi, 59, 421, 438
- Silbermann, 23, 28-29, 37, 41-47,
50, 52-54, 58-59, 65-66, 86, 108,
206, 281, 421-422, 438
- Sohmer, 427, 433, 438
- Späth, 65-66, 438
- Stein, 23, 51, 63, 65, 85, 87-90, 97,
121, 121, 128, 136-137, 176,
421-424, 438
- Steinway, 23, 77, 112, 129-130, 153,
165, 167-168, 170, 172-174, 179,
192, 200, 206, 208, 224, 230,
234, 239, 241, 245, 266, 275,
309, 337, 343, 346-349, 361, 379,
409, 416-417, 426-430, 432-436,
438
- Stewart & Chickering, 430
- Stodart, 422, 438
- Tabel, 58, 438
- Tallone, 39, 336, 438

Taskin, 37, 81, 254-255

Terenzi, 438

Walter, 67, 69, 85, 87-88, 97, 253,
422, 438

Welte, 210, 234, 313, 417, 425,
428-429

Yamaha, 112, 236, 326, 329,

332-333, 336, 347, 349, 355, 409,
416, 428

Young Chang, 422-434

Winter, 438

Zumpe, 57-59, 108, 422, 438

Zimmermann, 172, 428, 438

Ultimi volumi pubblicati

Fred Pearce, *Un pianeta senz'acqua*
Piero Camporesi, *La carne impassibile*
Aldo Rossi, *Scritti*
Witold Gombrowicz, *Diario*
Stefano Agosti, *La parola della poesia*
Davide Carnevali, *Limited Edition*
Tommaso Tovaglieri, *Roberto Longhi*
Luciano Canova, *Economia dell'ottimismo*
Sven Holm, *Termush*
Lettere della famiglia Mozart. A Salisburgo
Charlotte Van den Broeck, *Salti mortali*
Sally Adee, *Noi siamo elettrici*
Lorenzo Perilli, *Coscienza artificiale*
Aldo Nove, *Inabissarsi*
Lewis Dartnell, *Essere umani*
Kaveh Akbar, *Il miracolo*
Fotografie di Gérard Uféras, *Lo sguardo nascosto*
Jean-Paul Sartre, *Critica della ragione dialettica*
Montag, *La pelle del mondo*
Stefania Divertito, *Uccidere la Natura*
Jane Austen, *Orgoglio e pregiudizio – Mappa letteraria*
Omero, *Odissea – Mappa letteraria*
Mary Shelley, *Frankenstein – Mappa letteraria*
Robert Louis Stevenson, *L'isola del tesoro – Mappa letteraria*
Bram Stoker, *Dracula – Mappa letteraria*
Virginia Woolf, *La signora Dalloway – Mappa letteraria*
Franco Basaglia, *Conferenze brasiliane*
Antonio Canu, *L'Italia di carta*
Roberto Trotta, *Il cielo stellato sopra di noi*
Luca Ronconi, *Gli anni del Piccolo: 1998-2015*
Vincenzo Ostuni, *Faldone*
Vittorio Lingiardi, Isabella Saggio (a cura di), *One Health*
Davide Carnevali, *Il teatro tiene banco*
Cristina Bazzanella, Patrizia Casali, *Le chiavi degli dèi*

Finito di stampare nel marzo 2025
presso Galli Thierry stampa, Milano