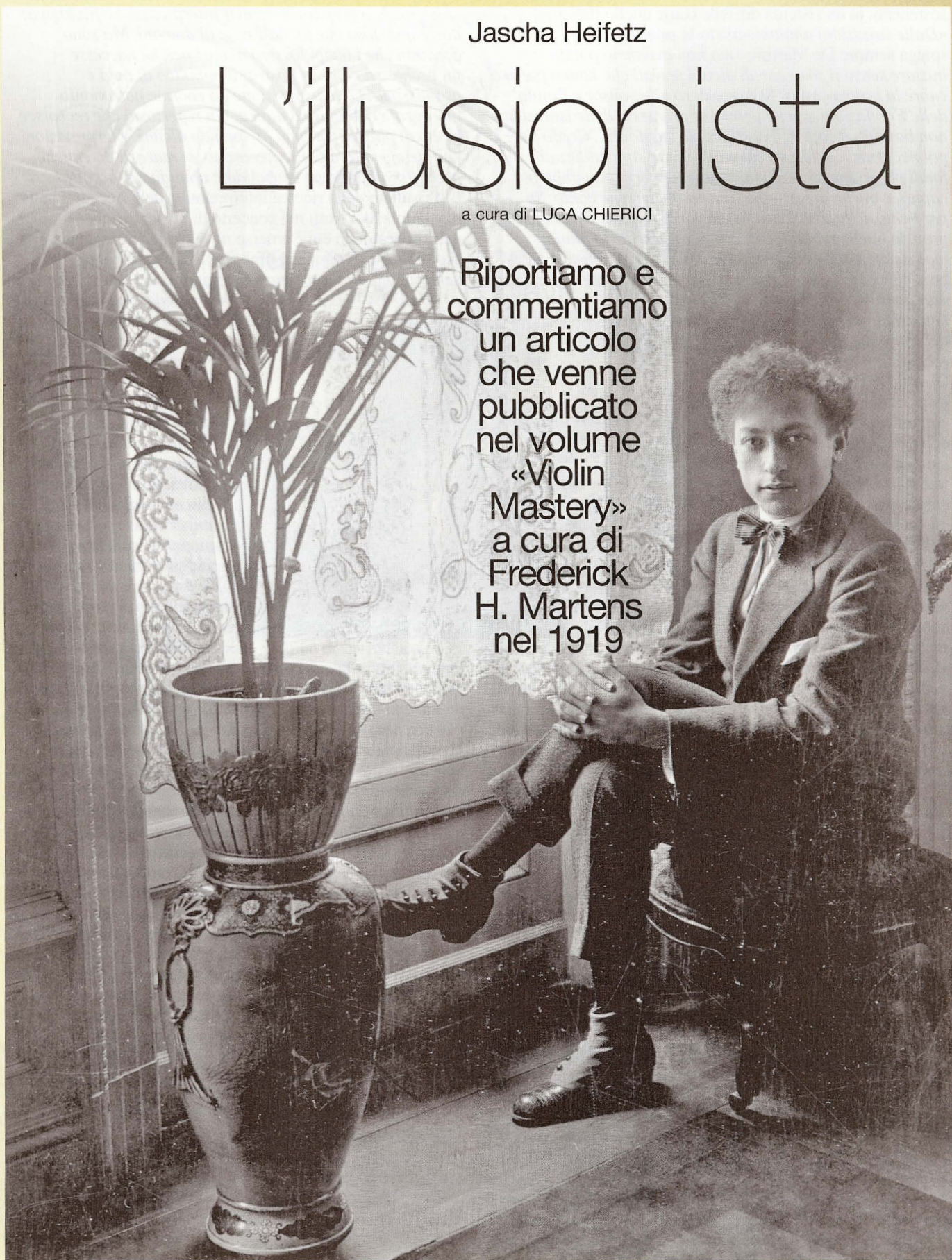


Jascha Heifetz

L'illusionista

a cura di LUCA CHIERICI

Riportiamo e
commentiamo
un articolo
che venne
pubblicato
nel volume
«Violin
Mastery»
a cura di
Frederick
H. Martens
nel 1919



del violino

L'articolo su Heifetz pubblicato in *Violin Mastery* ha come titolo «Il pericolo di esercitarsi troppo a lungo. Padronanza tecnica e temperamento», ma il suo contenuto spazia su vari temi riguardanti la formazione del grande violinista e ci restituisce un ritratto che conferma in generale quelle caratteristiche personali e artistiche che hanno fatto di Heifetz un riferimento leggendario nel contesto dell'interpretazione dello strumento ad arco. L'intervento-intervista assume un valore particolare proprio perché rarissime furono nel seguito le interviste concesse dal violinista e nessuna biografia di Heifetz autorizzata dall'interessato vide mai la luce.

Heifetz era nato a Vilnius, nell'attuale Lituania, il 2 febbraio del 1901, aveva studiato con il padre a partire dai tre anni, a sei era già in grado di eseguire il *Concerto* di Mendelssohn, a nove entrava nella classe di Leopold Auer – il più grande didatta dell'epoca – al Conservatorio di San Pietroburgo. A 11 anni inizia a suonare nei centri importanti dell'Europa musicale, con direttori del calibro di Nikisch. Nell'ottobre del 1917 debutta alla Carnegie Hall davanti a un pubblico pieno di straordinari violinisti, destando scalpore e inaugurando una vera e propria letteratura giornalistica fatta di giudizi superlativi e di assoluti consensi. Da allora prosegue instancabilmente una carriera strepitosa: innumerevoli esibizioni pubbliche (nel 1947 si calcolavano 100.000 ore passate al violino, e viaggi in tournée per più di 3 milioni di chilometri), moltissime registrazioni, compensi mai raggiunti da nessun altro strumentista. Un repertorio vastissimo, anche se con poche concessioni alla musica contemporanea («per due ragioni: scoraggiare i compositori dal continuare a scrivere musica e ricordare a me stesso quanto mi piace Beethoven»), una predilezione per la

musica da camera (rara negli strumentisti di grande calibro) accanto a Rubinstein, Piatigorskij e Feuermann.

Due matrimoni finiti entrambi con un divorzio, due figli, il ritiro in se stesso al termine di una carriera favolosa (l'ultimo recital si tenne a Los Angeles nel 1972, quando il violinista settantenne soffriva già di una grave forma di artrite). Il rifiuto testardo di qualsiasi pubblicazione biografica o autobiografica: «*Questa è la mia*

autobiografia: ho iniziato a suonare il violino a 3 anni e ho dato il mio primo concerto a 7. Da allora non ho mai smesso di suonare». Heifetz possedeva un Guarneri del 1731 (appartenuto a Ferdinand David, il violinista che diede consigli a Mendelssohn durante la stesura del *Concerto in mi minore* e che proprio sul quel violino eseguì in prima assoluta il famoso capolavoro) e uno Stradivari del 1731. Morì a Los Angeles il 10 dicembre del 1987. □

Intervista a Jascha Heifetz

(da *Violin Mastery*, a cura di Frederick H. Martens, Frederik A. Stokes Company, New York, 1919)

Jascha Heifetz, nonostante la sua giovane età (*diciotto anni al momento dell'intervista*, n.d.r.), ha raggiunto un altissimo livello di virtuosismo, termine questo che – considerato nella sua accezione moderna – indica qualcosa che va ben al di là del puro dominio tecnico dello strumento, una volta considerato addirittura un particolare negativo. Quando lo si conosce dietro le quinte, Heifetz sembra stranamente schivo e reticente nel parlare di queste sue doti che lo hanno reso celebre in tutto il mondo: è una persona gentile e modesta che ha grandi interessi al di fuori del proprio strumento nell'arte e nella vita, fattore questo senza il quale un artista non si può davvero considerare tale. E Heifetz, con tutto il suo bagaglio di successi e in previsione di quelli che ancora gli devono arrivare, crede fermamente nel nostro proverbio che dice «*Il lavoro senza gioia fa della vita una noia*». Ride quando gli chiedo conferma della leggenda che lo vuole instancabile lavoratore che passa 6 o 8 ore tutti i giorni ad esercitarsi:

«No, penso che non avrei veramente

potuto ottenere qualsiasi tipo di progresso nei miei studi se avessi dedicato così tante ore al puro esercizio, a parte il fatto che mi interessò di moltissime cose: amo leggere e praticare molti sport, dal tennis al golf al nuoto, l'andare in barca piuttosto che in bicicletta. Talvolta, quando mi accorgo di avere passato troppo tempo al violino, prendo la mia macchina fotografica (sono un patito di questo hobby) e vado a fare una passeggiata. E da poco ho acquistato un'automobile nuova alla quale dedico molto tempo. Non ho mai creduto nell'esercizio tecnico quotidiano: penso che se uno deve lavorare troppo tempo sulla preparazione di un pezzo, lo si percepirà inevitabilmente nel momento dell'esecuzione pubblica. È vero che per arrivare a una buona interpretazione di una pagina musicale occorre eliminare qualsiasi problema tecnico, perché l'ascoltatore non deve essere in grado di accorgersi della lotta interna che l'artista deve ingaggiare per superare le difficoltà di un certo passaggio.

In definitiva non studio mai più di tre ore al giorno e ritengo sacro un giorno set-

(segue a pag. 38)



(continua da pag. 37)

timanale di completo riposo».

(Molto tempo dopo, Heifetz dirà: «Se resto un giorno senza esercitarmi me ne accorgo solo io; se sono due giorni se ne accorgono i critici; se arrivo a tre giorni se ne accorge il pubblico», n.d.r.)

Quello che lei dice può sconvolgere migliaia di giovani aspiranti violinisti per i quali lei rappresenta un punto d'arrivo!

«Certo non dovete prendermi troppo alla lettera, non dovete credere che si possa fare a meno dell'esercizio, io stesso mi devo dedicare a questa attività ma in maniera tale da trovare una giusta via di mezzo. Il segreto sta come ho già detto, nel suonare in pubblico in maniera sciolta nonostante le ore di duro lavoro passate a preparare il proprio repertorio. Ma si deve trattare di lavoro fisico e mentale assieme».

La sua può essere considerata una tecnica «naturale»?

«È difficile dirlo, forse sì, ma anche in questo caso ho dovuto svilupparla, renderla più sicura, perfetta. Iniziando a suonare a tre anni, come è stato il mio caso, su un piccolo violino da un quarto, il suonare lo strumento è certamente diventato un fatto più che naturale. Ero stato capace in un solo anno di studio di trovarmi perfettamente a mio agio in tutte e sette le posizioni, ed ero in grado di suonare gli studi del Kayser, ma ciò non significa affatto che fossi un virtuoso».

Chi fu il suo primo insegnante, e come avvenne il suo debutto?

«Fu mio padre, buon violinista e primo violino dell'Orchestra Sinfonica di Vilnius. La mia prima apparizione in pubblico ebbe luogo in una sala affollatissima della Scuola Imperiale di Musica a Vilnius

quando non avevo ancora compiuto 5 anni; suonai la *Fantasia pastorale*. A 6 anni suonai il *Concerto* di Mendelssohn a Kovno, sempre in un teatro strapieno. Paura? No, penso di non averne mai avuta. Naturalmente può sempre capitare qualcosa di spiacevole prima di un concerto e ci si può sentire non perfettamente a proprio agio sul palcoscenico».

E gli studi come proseguirono?

«Alla Scuola Imperiale di Musica di Vilnius lavorai su tutto il materiale che sta alla base della preparazione di ogni violinista, non mi applicai moltissimo ma il lavoro fu comunque abbastanza duro. Lì il mio insegnante fu Malkin, un allievo del Professor Auer, dal quale andai subito dopo il conseguimento del diploma».

Com'era Auer?

«È stato un insegnante meraviglioso e senza confronti. Non mi chieda quale fosse il suo segreto o il suo metodo perché non sarei in grado di risponderle; forse il motivo della sua grandezza risiedeva nella diversità del suo approccio in base al carattere di ciascuno studente. Sono stato con lui sei anni, sia come studente regolare che come allievo privato, anche se verso la fine le mie lezioni non erano poi così assidue. Non ho mai portato esercizi di tecnica alle lezioni del Professore e gli ho sottoposto spesso un repertorio di mia scelta, a parte naturalmente il grande repertorio di concerti e sonate che mi assegnava. Era un insegnante estremamente attivo ed energico, non era mai soddisfatto delle proprie spiegazioni fino a quando non capiva di essere stato inteso alla perfezione ed era sempre in grado di esemplificare al violino ciò che intendeva dire con le parole. Si dava per scontato che gli allievi fossero sufficientemente preparati dal punto di vista tecnico per sfruttare al meglio i suoi sugge-

rimenti interpretativi. Ma lui ricorreva a un bagaglio infinito di sottigliezze tecniche e interpretative che era ben contento di svelare ai suoi allievi, e più l'allievo era ricettivo e preparato più lui era ben contento di dispensare sempre nuovi consigli e rivelare nuovi segreti. L'arte dell'arco era uno degli elementi più importanti dell'insegnamento del Professore. Ricordo che la prima volta che mi recai da lui mi mostrò al riguardo dei dettagli di cui non avevo mai sentito parlare a Vilnius. È difficile descriverli a parole (e qui Heifetz si è prodotto in quei movimenti completamente "sciolti" del braccio e del polso che sono familiari a tutti coloro che lo hanno visto suonare in sala), ma il movimento dell'arco che sta alla base del suo insegnamento è qualcosa di molto speciale che rende tutto più facile, più elegante, meno rigido».

In apertura, Jascha Heifetz nel 1918; in alto, da sinistra, una veduta di Vilnius, la sua città natale, ancora un giovane Heifetz e S. Pietroburgo; qui, il violinista bambino prodigio; a destra, un celebre ritratto fotografico del musicista





«Questa è la mia autobiografia: ho iniziato a suonare il violino a tre anni e ho dato il mio primo concerto a sette. Da allora non ho mai smesso di suonare»

Come si svolgevano le lezioni?

«In classe eravamo di solito in 25-30 allievi. A parte i commenti che ognuno riceveva personalmente, era molto interessante ascoltare chi suonava prima del proprio turno perché si poteva fare tesoro di tutti i consigli che Auer elargiva. Ricordo che mi piaceva sempre ascoltare Poliakin, un violinista di grande talento, e Cecile Hansen, che seguì i corsi parallelamente a me. Il Professore era severo e molto esigente ma allo stesso tempo molto comprensivo. Se il nostro modo di suonare non era all'altezza di ciò che lui richiedeva, interveniva sempre con qualche battuta spiritosa; anticipava le nostre solite scuse dicendo: *"Bene, suppongo che tu abbia appena rimesso a posto i crini dell'archetto"* oppure *"queste nuove corde danno del filo da torcere"* o *"sono le condizioni atmosferiche che ti danno fastidio, vero?"*. Gli esami non erano certo facili, dovevamo dimostrare di essere non soltanto dei buoni solisti ma anche ad esempio degli ottimi lettori a prima vista di spartiti difficili».

Ci può fare un esempio di quali sono state le maggiori difficoltà tecniche che ha incontrato durante il suo studio?

«Certamente il raggiungimento di un perfetto "staccato", quando ero giovane, mi sembrava una cosa molto difficile (n.d.r.: *questa affermazione sembra incredibile a giudicare dall'ascolto di moltissime incisioni nelle quali Heifetz sfoggia uno "staccato" che non ha eguali*)».

Una mattina – non so bene cosa mi capitò – stavo suonando la cadenza del primo movimento del *Concerto in fa die-*



(segue a pag. 40)



(continua da pag. 39)

sisi minore di Wieniawski che è piena di staccati e di accordi e a un certo punto ebbi chiaramente una illuminazione sul come superare questo tipo di difficoltà. Ma, a questo riguardo, definitivo fu anche l'intervento di Auer con i suoi consigli».

In che termini lei definirebbe cosa intendere come «dominio assoluto del violino»?

«Direi l'abilità di arrivare a un controllo totale dello strumento in modo tale che lo stesso risponda in ogni dettaglio alle aspettative di chi lo suona. L'artista deve trascendere in un certo senso lo strumento stesso, e il violino deve essere completamente al suo servizio. Penso che il controllo totale dello strumento dipenda più da un fattore mentale che da uno tecnico. La dolcezza del timbro, il legato, le ottave, i trilli, gli armonici sono elementi che vanno messi in relazione con la capacità di utilizzare il violino come se si trattasse delle proprie corde vocali. Quando un artista lavora sugli armonici non deve perdere la pazienza e forzare la precisione, l'altezza del suono, l'intonazione; deve ottenere il suono giusto, cercare di migliorare la diteggiatura e l'arco fino a che, magari senza neanche accorgersene, arriva a ottenere il risultato voluto. Sono perfettamente disponibile a rivelare tutti i segreti della tecnica violinistica, ma siamo sicuri di poter parlare di veri e propri "segreti"? Se un artista sembra eccellere in qualche particolare aspetto tecnico viene subito il sospetto che possieda qualche strano segreto. Tuttavia la cosa può non sempre essere vera: egli può arrivare a certi traguardi più per impostazione mentale che grazie a qualche eccezionale abilità tecnica. Non voglio così minimizzare il valore dei grandi insegnanti, che rappresentano uno dei fattori più importanti nella formazione di un musicista, ma ogni artista deve essere conscio della propria individualità, concentrarsi sull'intonazione, sulla qualità del suono che intende produrre e pre-

La fortuna di un Paganini del '900

La comparsa di Jascha Heifetz segnò una vera e propria rivoluzione nel mondo del concertismo violinistico, con un impatto paragonabile quasi a quello dell'apparizione di Paganini. L'arte dell'interpretazione violinistica si sviluppò a grandi linee durante l'800 secondo una direttrice virtuosistica rappresentata da strumentisti come Ernst, Wieniawski, Vieuxtemps, Sarasate, mentre una corrente più attenta ai contenuti musicali si rifà ai nomi di Spohr, David e Joachim.

Le nuove generazioni di interpreti a partire da Ysaÿe (1858-1931), Kreisler (1875-1962), Elman (1891-1967) concentreranno sempre più l'attenzione sul vibrato, i dettagli di intonazione, dell'arco, portando l'arte dell'interpretazione a livelli assoluti.

Heifetz si dimostrò, fin dal suo debutto, superiore tecnicamente a tutti i violinisti della propria generazione: lo scatto muscolare, la posizione alta dell'archetto (che si traduceva in uno straordinario volume di suono), l'eccezionale vibrato (con ogni diteggiatura e in qualsiasi posizione, con una velocità variabile), la chiarezza dello spiccato, l'elettricità dello staccato, insomma la combinazione inarrivabile di agilità, velocità, intonazione e varietà di timbro, concorrevano a produrre una miscela di effetti tali da lasciare sbalordita innanzitutto la gente del mestiere. Ma non si trattava solamente di pura abilità tecnica: la gradazione di tensione e flessibilità era sempre finalizzata alla restituzione del discorso musicale, alla ricerca di quei «punti culminanti» che rendevano altrettanto inarrivabili ed emozionanti le esecuzioni dei grandi pianisti o dei grandi cantanti.

Tanta bravura e tanta celebrità non potevano lasciare indifferenti colleghi pur di rinomata fama. I violinisti erano ovviamente sconcertati dalla bravura di Heifetz e la loro reazione può essere compendiata in quel famoso aneddoto che narra del debutto di Heifetz alla Carnegie Hall, il 27 ottobre del 1917. Nel pieno di una sala elettrizzata dalla esibizione del giovane concertista, il violinista Mischa Elman pare se ne uscisse con un: «*Fa caldo questa sera!*» e il pianista Godowsky, che aveva evidentemente la battuta pronta, ribatté: «*Non per i pianisti!*».

Ma si narra di altre reazioni molto più franche, come quella di Kreisler che nel 1913, al termine di una serata privata nella quale si trovò ad accompagnare al pianoforte il piccolo Heifetz nel *Concerto* di Mendelssohn, disse ai grandi violinisti presenti (Zimbalist, Hubermann, Flesch, Kubelík): «*possiamo prendere i nostri violini e spaccarli sulle ginocchia*». E più in là nel tempo David Ojstrach era solito affermare: «*Ci sono molti violinisti; poi c'è Heifetz*» e ancora Szeryng chiamava Heifetz «*l'Imperatore*». Isaac Stern diceva che Heifetz «*rappresenta il modello di esecuzione assoluto, mai raggiunto per quanto ne so da alcun altro violinista che abbia sentito personalmente o del quale abbia letto qualcosa nei libri*».

Certo è che, se vogliamo riferirci a una graduatoria basata sui compensi economici e se escludiamo la categoria notoriamente esosa dei cantanti, Heifetz risulta lo strumentista meglio pagato in assoluto per ogni apparizione: tra il 1919 e il 1920 è valutato 2.250 dollari contro i 2.000 del pur famosissimo e più anziano Kreisler e i 1.500 del gigantesco Rachmaninov; nel 1950 il cachet sale a 9.500 dollari contro i 5.000 di Rubinstein e Menuhin e i 3.800 del più classico e meno appariscente Milstein.

Vi furono critiche nei confronti dell'arte di Heifetz? Certamente: i puristi ne contestavano l'eccesso di bravura, evidente per esempio nell'interpretazione dei grandi classici, dalla *Ciaccona* di Bach ai *Concerti* di Mozart. In questo campo venivano preferiti violinisti più «cerebrali» come Szigeti o Busch. I modernisti notavano, come Heifetz tutto sommato continuasse a utilizzare quegli espedienti espressivi, come il portamento delle note, l'accentuazione, gli effetti di crescendo e decrescendo su una singola nota, propri dell'interpretazione romantica, che nel '900 veniva considerata piuttosto volgare. E poi, a rinfocolare le polemiche, c'era la questione delle centinaia di arrangiamenti che Heifetz metteva a punto partendo da musiche popolari o da luoghi famosi della musica classica, utilizzandoli molto spesso come bis al termine delle sue esibizioni pubbliche.

Ma allo stesso tempo le sue inter-

pretazioni venivano considerate «fredde», e non a caso a questa conclusione è facile arrivare anche oggi prendendo in esame i documenti in video delle apparizioni concertistiche di Heifetz. Bene riassume l'argomento il critico Harold Schonberg: «Heifetz non regalava neanche un sorriso, la sua espressione facciale era immutabile, la sua posizione ferma come una roccia, insomma dava l'impressione di non essere assolutamente coinvolto dal punto di vista fisico con la musica che suonava». Questi particolari ci ricordano del resto altri grandi interpreti – si pensi ad Arturo Benedetti Michelangeli – che interiorizzavano del tutto il loro rapporto con la musica e sembravano in pubblico come inibiti, non partecipi, quando al contrario la loro gabbia era la perfetta disciplina, il concetto integerrimo del messaggio artistico, la convinzione secondo la quale al pubblico doveva essere riservata la più perfetta e «onestà» resa dello spartito. E ancora il violinista Karpolowski tentava un paragone agli estremi, tra l'imperscrutabile Heifetz e il cordialissimo Kreisler: «Kreisler entrava in scena con l'attitudine di chi si appresta a suonare per 2.000 amici, Heifetz con quella di chi si aspetta che, su 2.000 persone presenti, 1.999 siano in attesa dell'arrivo di una nota sbagliata».

Ma forse la più imparziale descrizione del fenomeno Heifetz proviene dalle *Memorie* del famoso violinista e didatta Carl Flesch: «Come violinista era già perfetto all'età di 12 anni, e per questo non ebbe mai motivo di lottare per la conquista dei suoi risultati, tutto gli veniva naturalmente così facile. L'assoluta infallibilità del suo bagaglio tecnico diventò il suo peggior nemico». È certo che l'arrivo di Heifetz sulle scene fu per molti versi paragonato a quello di Toscanini: come il grande direttore, anche Heifetz era destinato a diventare un punto di riferimento assoluto, un artista che aveva cambiato lo stesso concetto di standard nell'interpretazione e nella resa tecnica di ogni lavoro musicale.

I. c.



Qui, Heifetz (al centro), con Artur Rubinstein e Gregor Piatigorski; nella pagina accanto, la Carnegie Hall di New York

sto o tardi troverà la strada per esprimere al meglio le proprie qualità. Si può riconoscere un violinista dalle vibrazioni e dalla modulazione delle note così come riconosciamo un cantante dal timbro della voce: chi è in grado di spiegare quali sono le connessioni tra l'espressione delle emozioni e questi particolari tecnici? Un artista non diventerà mai grande attraverso dei meccanismi di imitazione o seguendo solamente dei metodi adottati da altri: deve contare sulla propria iniziativa pur approfittando dell'esperienza altrui. Naturalmente ci sono dei metodi standard per lo studio della tecnica violinistica ma non si può fondare la propria preparazione solamente su quelli: i particolari, le raffinatezze, vanno cercati dentro di noi».

Quali sono le sue preferenze all'interno del repertorio ?

«È molto difficile esprimersi in proposito. È chiaro che si preferisce suonare ciò che si comprende meglio: ho una particolare predilezione per i classici, Brahms, Beethoven, Mozart, Bach, Mendelssohn... Ma ad esempio ho suonato il *Concerto in sol minore* di Bruch con Nikisch nel 1913 al Gewandhaus di Lipsia, luogo dove il solo Joachim apparì in pubblico a un'età giovane come la mia. Tra gli altri lavori non appartenenti al repertorio classico citerò il *Concerto* di Čajkovskij, che suonai a Berlino sempre con

Nikisch nel 1912, e ancora il *Concerto in re minore*, e tante altre cose. Ho suonato il *Concerto* di Mendelssohn a Vienna nel '14 con Safonoff e la scorsa stagione quello di Brahms a Chicago con una cadenza di Auer molto bella ed elaborata. Penso che il *Concerto* di Brahms sia per il violino quello che rappresenta Chopin per il pianoforte, nel senso che si colloca sia tecnicamente che musicalmente su un piano molto differente rispetto a qualsiasi altra cosa. È un concerto tecnicamente non così difficile come quelli di Paganini tanto per intenderci, ma quanto a interpretazione...! Anche nel *Concerto* di Beethoven si respira un clima di semplicità, di pura bellezza, che lo rende molto più difficile da suonare di tanti altri lavori tecnicamente più elaborati: la più piccola imprecisione, il più lieve difetto di intonazione compromettono irrimediabilmente questa bellezza.

Ci sono altri Concerti del repertorio russo degni di attenzione: mi sembra che Zimbalist sia stato il primo a eseguire quello di Glazunov qui negli Stati Uniti e io lo suonero nella prossima stagione.

Penso che presenterò qui qualche composizione americana, non per una questione di cortesia, ma perché trovo che vi siano esempi davvero interessanti soprattutto nel piccolo repertorio, come i brevi pezzi composti da Spalding, Cecil Burleigh e Grasse. □