

Sergei Rachmaninov in America

Di Luca Chierici

Prosegue con un articolo dedicato a Rachmaninov la serie di appuntamenti che abbiamo elaborato grazie alle interviste effettuate dallo scrittore e giornalista James F. Cooke negli Stati Uniti tra il 1913 e il 1925, in un periodo in cui molti importanti musicisti, strumentisti, cantanti di origine quasi esclusivamente europea si trovavano spesso nel "Nuovo Mondo" in tournée o per presentare al pubblico le proprie composizioni.

Sergei Rachmaninov si considerava innanzitutto un compositore anche se fu come direttore e soprattutto come pianista che la sua figura si impose fuori dalla Russia a partire dai primi anni del secolo scorso. L'intervista di Cooke ha come oggetto "Gli elementi fondamentali per una esecuzione pianistica di alto livello" e si snoda attraverso la formulazione di alcune domande specifiche sull'approccio artistico, tecnico, interpretativo che un allievo deve tenere ben presente durante il suo periodo preparatorio. Ne esce un ritratto di Rachmaninov ancora incline a parlare delle proprie impressioni, a rievocare ricordi del suo periodo di apprendistato (cosa che non accadrà negli anni successivi, quando il carattere del musicista diverrà sempre più chiuso e malinconico). Certe affermazioni contrarie alla pretesa di una esattezza maniacale delle esecuzioni, con alcuni riferimenti alla già mitica figura di Anton Rubinstein, appaiono oggi davvero singolari se collegate alla infallibilità del gioco pianistico di Rachmaninov quale si può desumere dalle sue numerosissime incisioni e dal ricordo di molti grandi artisti e critici che ebbero la fortuna di ascoltare il pianista dal vivo .

* * *

Richieste pressanti per accettare incarichi prestigiosi come direttore stabile di grandi orchestre e per effettuare lunghissime *tournee* come concertista non impedirono a Sergei Rachmaninov di mantenere uno strano atteggiamento di avversione verso gli Stati Uniti, paese che lo avrebbe ben volentieri arruolato tra i suoi figli ma che vide avanzare una regolare domanda di cittadinanza solamente nel 1942, un anno prima della morte del musicista e a 33 anni di distanza dal suo debutto a New York.

Già affermatosi in Russia e nel resto d'Europa, Sergei Rachmaninov giunge negli Stati Uniti per la prima volta nel 1909 presentandosi nella triplice veste di compositore, direttore e pianista. Ad alcune apparizioni a Northampton e Pittsburgh (dove propone come solista due programmi di proprie composizioni) si aggiunge il debutto a Boston, dove l'8 novembre il pianista esegue il *secondo Concerto* con la Boston Symphony diretta da Max Fiedler. Un successivo concerto diretto dallo stesso Rachmaninov si merita una critica molto acuta dall'allora giovanissimo critico del Boston Post, Olin Downes¹. Il 13 novembre Rachmaninov appare per la prima volta a New York con il

¹ Riportiamo alcuni passi dello scritto di Downes perché indicano con notevole preveggenza alcuni aspetti contrastanti della figura di Rachmaninov, aspetti che ancora oggi rendono molto difficile l'esposizione di un giudizio critico definitivo sul musicista. "Rachmaninov – scrive il Downes – è un uomo di sorprendente e non facilmente spiegabile forza e personalità. Negli anni scorsi Richard Strauss, Camille Saint-Saens e Vincent d'Indy lo hanno preceduto come direttori ospiti. Il primo ha elettrizzato l'orchestra e il pubblico; il secondo ha ricevuto la ricompensa dei risultati di tutta una vita; la musica, piuttosto che la presenza, ha reso miglior giustizia a d'Indy. Con una reputazione molto inferiore, Rachmaninov ha superato tutti e tre per ciò che riguarda l'impressione individuale da lui esercitata. ... Ha diretto l'orchestra in una esecuzione superba, con autorità e magnetismo straordinari. ... Quando scrive per il pianoforte, solo occasionalmente riesce a catturare un'idea felice... nel Concerto i temi sono più di una volta grossolani, ma possiedono vigore ... e il pezzo è un esempio monumentale di efficace scrittura pianistica combinata con la massa orchestrale ... Oggi difficilmente si trova un compositore così completamente ed esclusivamente soggettivo quando si presenta in tutta serietà per esprimere se stesso ... E' per caso, non per intenzione, e grazie a un'enorme tecnica e una immaginazione che trasforma le note in oro, che la sua musica possiede quelle qualità che attraggono il pubblico."

secondo Concerto, e il 20 dello stesso mese con un recital che non entusiasma certo l'anziano critico James Huneker : “Gli ascoltatori più vecchi si saranno ricordati di Bülow. La stessa glaciale prospettiva di analisi, il tocco incisivo, i ritmi fortemente marcati, l'approccio intellettuale, dimostrano che Rachmaninov è un artista cerebrale, non emotivo. “

Rachmaninov presenta nello stesso periodo il suo nuovo *terzo Concerto in re minore* con Walter Damrosch (28 novembre, prima esecuzione mondiale alla Carnegie Hall) e soprattutto con Mahler (16 gennaio del 1910) alla testa della New York Philharmonic. Tuttavia il musicista si rifiuta di prolungare la tournée e dopo un'ultima apparizione a New York il 27 gennaio, fa ritorno in patria dove continua con successo la propria attività di compositore. Poco prima del Natale del 1917, a causa della Rivoluzione d'Ottobre, lascia per sempre la Russia e si trasferisce con la famiglia a Stoccolma, dove tiene 12 concerti, e poi a Copenhagen, rendendosi conto che per raggiungere una certa tranquillità finanziaria deve riprendere su più larga scala la propria attività di pianista, cosa non facile a 45 anni e senza un vero e proprio repertorio. Malvolentieri decide nel novembre del 1918 di partire per gli Stati Uniti ma l'accoglienza generale, la presenza a New York di un nucleo di colleghi e amici tra i quali vi sono Joseph Hoffman, Fritz Kreisler e Sergei Prokofiev e soprattutto l'abilità organizzativa del proprio manager, Charles Ellis, che gli procura più di 40 concerti, gli fanno intravedere le ragioni per un possibile trasferimento.

Rachmaninov rifiuta tuttavia, con grande coscienza professionale, l'offerta più allettante: il posto di direttore della Boston Symphony e un calendario di 110 concerti sinfonici da tenersi in un periodo di 30 settimane. Il Rachmaninov direttore non si sentiva giustamente pronto a causa della ristrettezza del proprio repertorio. Una seconda offerta di minore impegno da parte della Orchestra di Cincinnati viene ugualmente scartata per gli stessi motivi.

Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt e naturalmente se stesso vengono proposti nell'importante recital alla Carnegie Hall del 21 dicembre 1918, mentre l'anno successivo vede numerose sue apparizioni come solista a Philadelphia (dove apre il programma con la sua trascrizione dell'Inno americano), Boston, Washington, Chicago, Buffalo e ancora New York, con programmi più vasti che comprendono pagine fondamentali del repertorio classico e romantico, dalla Sonata in si minore, la quarta Ballata e il secondo scherzo di Chopin alle 32 Variazioni in do minore di Beethoven, con inevitabili quanto elettrizzanti puntate nel repertorio virtuosistico, dove il pianista mette la sua prodigiosa tecnica al servizio di pagine come la “Ronda di gnomi “ e “La campanella” di Liszt o alle trascrizioni straussiane di Tausig.

Rachmaninov aveva accettato di buon grado gli strumenti messi a sua disposizione dalla Steinway: la famosa casa costruttrice gli sarà sempre grata e donerà al Maestro nel 1934 un bellissimo gran coda, sistemato nella residenza estiva in Svizzera.

Dopo una breve attività di incisioni discografiche con la Edison, Rachmaninov firma nel '19 un importante contratto con la Victor per la registrazione di una parte del proprio repertorio, compito che prosegue fortunatamente negli anni successivi e che ci permette oggi di giudicare con sufficienti mezzi la sua grande arte pianistica, anche se la idiosincrasia di Rachmaninov per le riprese radiofoniche dei concerti ha purtroppo privato i posteri di ulteriori, preziosi documenti sonori².

² Rispondendo a un giornalista inglese che gli aveva chiesto il perché di questa idiosincrasia, Rachmaninov disse che la radio non era all'altezza di riprendere e trasmettere musica (cosa che a quei tempi era in parte vera) ma soprattutto metteva l'ascoltatore troppo a proprio agio, nel confort dell'ambiente domestico : “Per capire la musica – dice Rachmaninov – è necessario essere intellettualmente vigili e ricettivi emotivamente ... Ascoltare musica è un compito estremamente difficile”.

Mentre l'attività di pianista è accolta trionfalmente e quella direttoriale sempre con grande interesse³, il Rachmaninov compositore (la Seconda sinfonia, il Poema sinfonico "L'isola dei morti") riceve minori attenzioni. Tra il 1920 e il maggio del '22 il pianista continua la sua faticosa attività, suonando tra le altre cose il primo Concerto di Liszt e il primo di Ciaikowsky, e nel 1921 ancora il proprio secondo e terzo Concerto. Nel 1922 acquista casa nel New Jersey ricreando come in un sogno l'ambiente domestico russo in tutti i dettagli e frequentando quasi esclusivamente il giro degli *émigré* : l'elemento nostalgico nei confronti del proprio paese rimarrà d'ora in poi una caratteristica ineludibile della propria figura di compositore e interprete. Una ventina di trasferte dall'Europa agli Stati Uniti nascondono però il problema del distacco dal vecchio mondo. Non vi sarà quindi un trasferimento definitivo in America se non in vista del secondo conflitto mondiale : Rachmaninov vende la sua seconda casa di New York nel 1925 e si limita ad affittare un appartamento in città, continuando a preferire Dresda, Parigi e, dopo il 1932, la residenza estiva in Svizzera in una casa presso Lucerna chiamata *Senar* (l'acronimo del proprio nome e di quello della moglie Natalia). Nel Dicembre del 1932 il musicista è ancora a New York per proporre il terzo Concerto, quando già il giovane Horowitz si era impadronito della partitura facendo così concorrenza all'Autore⁴ e quando uno dei migliori pianisti europei, Walter Giesecking, si apprestava sempre nella città americana a proporre la sua insolita lettura dello stesso concerto. Nel dicembre del 1934 tiene a battesimo a New York la *Rapsodia su un tema di Paganini* , sotto la direzione di Bruno Walter; nel novembre del '36 dirige per la prima volta la propria *terza Sinfonia*; nell'ottobre del '37 suona il *primo Concerto* con la Philadelphia Orchestra e Ormandy, in una edizione completamente rivista rispetto all'originale. Alla fine dell'estate del 1939, dopo un'ultima eccezionale apparizione al Festival di Lucerna con il Primo Concerto di Beethoven e la *Rapsodia su un tema di Paganini*, l'ultimo viaggio definitivo alla volta di New York e poi di San Francisco. Nel 1942-43 l'ultima, faticosa tournée di concerti, che lo vede a New York, con i Filarmonici e Mitropoulos nella *Rapsodia* e che si concluderà a Knoxville il 17 febbraio del '43 con l'amatissima Sonata di Chopin eseguita con grande potenza e impeto da parte di un musicista oramai in pessime condizioni di salute. Una prima diagnosi di pleurite si trasforma presto nel fatale verdetto : dopo un breve ricovero in ospedale, Rachmaninov muore di melanoma nella sua ultima casa di Beverly Hills il 28 marzo di quell'anno. "Addio mie povere mani!" fu uno dei suoi ultimi commenti.

Il musicista aveva peraltro offerto alla Victor, verso la fine degli anni '30, di registrare i programmi dei suoi ultimi recital, ma la casa discografica non prese purtroppo in considerazione quella proposta, privando i posteri di documenti sonori che sarebbero stati particolarmente importanti, soprattutto per quel che riguarda i lavori di grande respiro che Rachmaninov proponeva in quegli anni, dalla *Dante-Sonata* alla *Totentanz* di Liszt, dai Preludi di Chopin al Concerto, gli *Studi sinfonici* e i *Davidsbündler* di Schumann, da *Islamey* di Balakirev alla *Appassionata*, la *Tempesta* e le op.109 e 111 di Beethoven . La Victor si disfece con troppa disinvoltura anche delle matrici metalliche che contenevano sessioni di registrazione non ancora approvate dal pianista, come nel caso della *Rapsodia spagnola* di Liszt, sacrificandole probabilmente alla causa della Patria in guerra (le matrici venivano fuse e impiegate come elemento di fabbricazione per nuove armi).

³ L'attività di direttore si sviluppò ben poco in America e quasi sempre ebbe come oggetto le proprie composizioni. Rachmaninov era invece molto apprezzato in Russia, e le sue interpretazioni dovevano essere particolarmente impressionanti : il compositore Nicolai Medtner racconta di una esecuzione memorabile, nel 1904, della quinta di Ciaikowsky e soprattutto della Sinfonia in sol minore di Mozart, "appassionata e piena di vita".

⁴ Rachmaninov, appena conosciuto Horowitz, si recò con lui nel deposito della Steinway e accompagnò il giovane, straordinario pianista nel *Concerto in re minore* su un secondo pianoforte. "Se l'è mangiato in un boccone !" fu il divertito commento del musicista.

S.V. Rachmaninov : Biografia

A cura di J.F.Cooke

Sergei Vassilievitch Rachmaninoff è nato a Novgorod [Semyonovo], in Russia, il primo Aprile del 1873.

Al Conservatorio di Mosca venne affidato all'insegnamento di Siloti, uno degli allievi russi favoriti di Franz Liszt. Questo Maestro impartì a Rachmaninov un insegnamento tecnico molto naturale e fece in modo che si impadronisse di una conoscenza profonda della letteratura dello strumento; in tal modo le prime composizioni di Rachmaninov furono immediatamente riconosciute come opera di un vero maestro della tastiera. Il suo docente di composizione fu Arensky, un musicista che oltre all'abilità tecnica possedeva un istinto melodico eccezionale⁵. Nel 1891 Rachmaninov vinse la grande medaglia d'oro al Conservatorio di Mosca e le sue composizioni iniziarono ad attirare un'attenzione favorevole da parte di tutta Europa. Inoltre la sua abilità di pianista fu accolta con molto favore dalla critica e le sue tournées ebbero grande successo. Tra le sue composizioni si contano opere liriche, lieder e ovviamente pezzi per pianoforte. Il suo lavoro più popolare è il Preludio in do# minore che è oramai nel repertorio di qualsiasi allievo dei corsi avanzati.⁶ La sua nomina a Supervisore generale dei Conservatori Imperiali in Russia ha rappresentato una delle più grandi onoreficenze che potessero essere conferite nella terra degli Zar.

L'intervista di J.F.Cooke.

⁵ Rachmaninov studiò pianoforte con Nikolay Zverev prima di entrare nella classe di Alexander Siloti (che oltretutto era suo cugino). Al Conservatorio di Mosca studiò contrappunto con Sergei Taneyev e armonia con Arensky ed ebbe come compagno di studi Alexander Skriabin.

⁶ Il Preludio op.3 n.2 di Rachmaninov, secondo pezzo dei 6 *Morceaux de fantaisie* composti nel 1892 divenne così popolare da costituire una sorta di tormentone, forse perché riassumeva in poche pagine elementi di virtuosismo (peraltro accessibili a un buon allievo), quel fascino slavo che si poteva ritrovare ad esempio in un'altra pagina, *Islamey* di Balakirev, questa sì al di fuori dalla portata tecnica dei più, e un lontano ricordo del suono delle campane del Cremlino, citazione che si ripresenta spesso nella musica russa a partire dai *Quadri di una esposizione* e del *Boris* di Musorgski. Il Preludio, soprannominato subito "Campane di Mosca" era dunque di un esempio perfetto di pagina di sincera ispirazione, tale da essere studiata e propagandata nei salotti e nelle sale da concerto di tutto il mondo. Il Preludio era stato introdotto in America verso la fine del secolo da Siloti e fu subito oggetto di numerose volgarizzazioni. Negli anni '20 persino Duke Ellington lo prese a prestito e una *band* ne pubblicò una versione per sestetto di sassofoni intitolata "Tah Russian Rag".

Rachmaninov stesso sentiva come un dovere proporre il Preludio al termine dei suoi concerti e un altro grande pianista russo, Benno Moisewitch, disse a Rachmaninov di avere ricevuto una lettera da una ammiratrice inglese ... molto sensibile che gli chiedeva conferma del programma che sarebbe stato alla base del Preludio : "l'agonia di un sepolto vivo" (!) Il commento di Rachmaninov fu al solito molto misurato e sarcastico : "Se il Preludio evoca alla Signora una simile immagine, allora al vostro posto eviterei di contraddirla". Del resto il Preludio era apparso a Londra in edizioni intitolate "L'incendio di Mosca", "Il giorno del Giudizio" o "Il valzer di Mosca".

Tra le altre cose, il famigerato Preludio che avrebbe potuto fruttare diritti straordinari all'Autore era stato originariamente pubblicato nella Russia zarista e, visti irradicali cambiamenti politici, non era soggetto ad alcuna royalty : dello sconforto che assaliva Rachmaninov quando veniva citato questo particolare finanziario esiste una divertente descrizione nell'autobiografia di un altro Rubinstein (Arthur), che racconta di uno dei pochissimi incontri tra Rachmaninov e Strawinsky, uniti solamente dal fatto di essere entrambi emigrati russi depredati dai diritti d'autore relativi a tutte le loro composizioni edite in patria.

Nella breve notizia biografica del Cooke si nota vistosamente l'assenza di altri già famosi riferimenti di successo del Rachmaninov compositore, almeno per quanto riguarda il secondo e terzo Concerto, la seconda Sinfonia e il Poema sinfonico "L'isola dei morti", già eseguiti varie volte negli Stati Uniti all'epoca dell'intervista.

Prima di studiare una composizione in dettaglio, lo studente dovrebbe farsi un'idea generale dell'opera?

E'quasi impossibile definire il numero di parametri che concorrono a determinare un livello di esecuzione pianistica davvero eccellente. Lo studente puo' tuttavia concentrarsi su alcuni importanti fattori, considerarli attentamente uno per volta e ricavare materiale sufficiente per il proprio lavoro quotidiano. Premettiamo innanzitutto che non e' possibile descrivere in un libro ciò che l'insegnante è in grado di comunicare di persona durante la lezione.

Nonostante ciò, iniziamo con il dire che nel momento in cui si affronta lo studio di una nuova composizione è importante cercare di considerarla nella sua integrità. In altre parole è necessario comprendere ciò che l'autore ha voluto esprimere. Naturalmente è anche necessario lavorare su certe difficoltà tecniche, battuta per battuta, ma fino a quando lo studente non è in grado di farsi un'idea dell'opera nelle sue linee generali, l'esecuzione risulterà inevitabilmente una sorta di *patchwork* musicale. Ogni composizione nasconde un piano architettonico ben preciso: lo studente deve sforzarsi innanzitutto di scoprire questo piano e successivamente costruire l'interpretazione del pezzo secondo le linee guida dettate dall'autore. Lei mi chiede come possa un allievo arrivare alla corretta concezione di un'opera musicale nella sua integrità : senza dubbio il modo migliore di procedere è quello di ascoltare l'opera in questione da qualche pianista di indiscussa fama. Tuttavia molti studenti non possono seguire questa indicazione per diversi motivi⁷ e del resto è spesso impossibile per l'insegnante – occupato nella sua attività da mattina a sera – suonare per gli allievi i lavori in corso di studio, con la dovuta precisione in ogni dettaglio. Tuttavia il bravo insegnante può dare all'allievo un'idea sufficiente a comunicare il significato artistico del pezzo.

Se lo studente non è in grado di ascoltare il virtuoso in sede di concerto o il proprio insegnante, non per questo deve disperare : può affidarsi infatti al proprio *talento*. Il talento ! E' certamente l'elemento più importante in tutto il lavoro preparatorio: se l'allievo ha talento sarà capace di vedere tramite questa misteriosa forza che penetra in tutti i misteri dell'arte e ne rivela le verità più segrete come nessun altro mezzo può fare. Allora egli può afferrare, come per intuito, le intenzioni del compositore e, come il vero interprete, può comunicare queste intenzioni al suo uditorio nella maniera corretta.

Qual è il valore della preparazione strettamente tecnica, e come viene gestita quest'ultima nelle scuole russe?

Va da sé che la preparazione tecnica dovrebbe essere uno dei primi elementi ad essere acquisiti dallo studente che vuole diventare un buon pianista. E' impossibile concepire una buona esecuzione se non è sostenuta da una tecnica pulita, sciolta, definita, elastica. L'abilità tecnica dell'esecutore dovrebbe essere tale da potere immediatamente soddisfare tutti le richieste della composizione che si vuole studiare. Naturalmente ci possono essere passaggi particolari che richiedono uno studio tecnico approfondito, ma in genere la tecnica non è mai sufficiente fino a quando le mani del pianista non sono abbastanza allenate in modo tale da superare le principali difficoltà che si trovano all'interno delle composizioni moderne.

Nelle scuole russe si dà particolare importanza alla preparazione tecnica. Forse questa è una delle ragioni del successo che ha contraddistinto l'apparizione di alcuni pianisti russi negli ultimi anni. I programmi dei principali

⁷ Non dimentichiamo che all'epoca di tutte queste interviste la diffusione del fonografo era ancora limitata a poche famiglie : gli studenti avevano così scarsissime possibilità di ascoltare i lavori di repertorio, accessibili solamente attraverso la frequentazione delle sale da concerto, spesso concentrate nei grandi centri musicali.

conservatori in Russia sono quasi interamente decisi sotto la supervisione della Società Musicale Imperiale. Il sistema è elastico in quanto tutti gli studenti debbono seguire lo stesso ordine di studi ma viene allo stesso tempo riposta una particolare attenzione ai casi individuali. In ogni caso la preparazione tecnica viene considerata elemento fondamentale per tutti. Il piano generale d'insegnamento prevede una durata di nove anni. Durante i primi cinque lo studente acquisisce la gran parte della propria istruzione tecnica dal volume di studi di Hanon, che è utilizzato in quasi tutti i Conservatori. In effetti questo è praticamente l'unico testo utilizzato per gli studi strettamente tecnici. Tutti gli studi sono scritti nella tonalità di do maggiore e includono scale, arpeggi e altre forme di esercizi.

Al termine del quinto anno ha luogo un esame che prevede due fasi: nella prima l'allievo viene giudicato in base alla preparazione tecnica e nella seconda in base a quella artistica. Tuttavia la seconda fase non ha luogo se l'allievo risulta impreparato al termine della prima. Durante la prima fase l'esaminatore può chiedere all'allievo di suonare una serie di esercizi dell'Hanon riferendosi alla loro numerazione progressiva, indicando ad esempio lo Studio n.17 o 28 o 32 ecc., tanto profonda è la conoscenza che l'allievo generalmente dimostra di avere nei confronti di quel testo.

Sebbene gli studi siano stati originalmente scritti nella tonalità di do maggiore, all'allievo viene richiesta la trasposizione in altre tonalità.⁸ Inoltre, viene applicato un test basato sull'utilizzo del metronomo. Lo studente sa che gli verrà chiesto di eseguire gli studi a una certa velocità e l'esaminatore stabilisce un certo valore di metronomo in base al quale ha inizio l'esecuzione. Ad esempio, l'esaminatore può chiedere di suonare la scala di mi bemolle maggiore con il metronomo a 120, con 8 note per battuta.

Più avanti all'allievo vengono assegnati studi tecnici più impegnativi, come quelli di Tausig. Anche Czerny è giustamente molto utilizzato. Meno noti – nonostante la sua notevole attività svolta in Russia - sono gli studi di Henselt⁹, talmente belli da poter essere classificati sullo stesso piano degli Studi di Chopin.

⁸ La questione relativa al cosiddetto "trasporto" è molto importante anche se oggi può essere considerata alla stregua di un esercizio mentale e manuale puramente astratto. Il trasporto in una tonalità differente da quella nella quale la pagina musicale è originariamente scritta poteva essere utile nel caso di accordature differenti tra il pianoforte e altri strumenti (o l'intera orchestra) in un ensemble. Il grande pianista Wilhelm Backhaus, che ritroviamo in una delle interviste concesse al Cooke, narra con estrema naturalezza vari episodi che oggi ci appaiono decisamente fuori dall'ordinario e testimoni di una abilità fuori dal comune: "Giunto al decimo o al dodicesimo anno di età – racconta Backhaus - venni portato da Grieg allo scopo di mostrargli le mie capacità di lettore a prima vista; Grieg mi accolse con molta gentilezza ed era interessato a verificare queste mie doti. Mi diede per prima cosa da trasportare in do maggiore la Fuga in do# maggiore di Bach, cosa che feci e che gli procuro' una divertita soddisfazione. Quando avevo otto anni ero stato condotto da Eugen D'Albert, il quale mi aveva chiesto di suonargli il Rondo' in la minore di Mozart nella tonalità di fa minore. Il compito fu relativamente facile. Grieg mi chiese poi di leggere a prima vista la sua Marcia nuziale norvegese, non nella tonalità originale di mi maggiore, ma in quella di fa maggiore.

Questa esperienza di lettura e di trasposizione istantanea mi mantenne in ottimo allenamento. A Blackpool, in Inghilterra, mi capito' una volta di essere invitato a suonare il Concerto in la minore di Grieg. Al mio arrivo in sala mi accorsi che il pianoforte era mezzo tono sotto rispetto all'orchestra. Il direttore era Sir Landon Ronald. L'unica cosa da fare fu trasportare la parte pianistica mezzo tono sopra, cioè suonarlo in si bemolle minore (!).

⁹ Il bavarese Adolph Henselt (1814 - 1889) fu un pianista e compositore molto ammirato da colleghi quali Schumann e Liszt. Ha lasciato pregevoli composizioni pianistiche tra le quali un Concerto per pianoforte e due serie di Studi (opp.2 e 5) che si inseriscono nel filone degli studi descrittivi molto popolari tra i compositori della metà dell'800. Henselt si trasferì in Russia nel 1838 e ricoprì diversi importanti incarichi ufficiali lasciando un segno nella attività pedagogica musicale del paese. Rachmaninov ebbe in repertorio (e registrò magistralmente per la Victor) il più noto degli Studi op.2, "Si oiseau j'étais", un pezzo caratteristico basato tecnicamente sulla successione rapida di doppie note (quinte e seste divise tra le due mani).

Che ruolo ha il fraseggio nell'insegnamento moderno ?

Una interpretazione che si possa definire “artistica” non è possibile se lo studente non conosce le leggi che regolano quell'importante elemento che è il fraseggio. Purtroppo si trovano molte edizioni musicali che non sono soddisfacenti per quanto riguarda le indicazioni di fraseggio. Un tempo queste indicazioni erano pochissimo utilizzate (Bach ad esempio le usava con moderazione) ma allora non era necessario, perché ogni vero musicista era capace di fraseggiare correttamente mentre suonava.¹⁰ Se l'individuazione del corretto fraseggio richiede una buona sensibilità musicale, anche il controllo della scansione ritmica esige un grado di abilità non meno profondo. Nella maggior parte dei casi la velocità alla quale va eseguita una determinata composizione viene indicata tramite il metronomo, ma l'esecuzione effettiva dipende spesso anche dalla sensibilità dell'interprete. Non è possibile seguire ciecamente le indicazioni di tempo, anche se di solito è rischioso allontanarsene troppo. Lo stesso metronomo deve essere utilizzato con parsimonia: io non sono d'accordo con l'uso continuo del metronomo durante lo studio. Questo strumento è progettato per indicare esattamente la velocità di esecuzione e può essere un fedele servitore se non se ne fa un utilizzo esagerato. Ma se si diventa schiavi di questo piccolo “orologio musicale” si otterrà un tipo di esecuzione musicale del tutto meccanica.

Quale può essere considerata la difficoltà maggiore nello studio della tecnica pianistica ?

Direi senz'altro l'uso del pedale di risonanza, elemento che è stato spesso indicato come “l'anima del pianoforte”. Non mi ero mai reso conto del tutto della sua importanza fino a quando non ascoltai Anton Rubinstein : il suo modo di suonare mi sembrò così meraviglioso da rendere impossibile qualsiasi descrizione e la sua padronanza del pedale era fenomenale. Nell'ultimo movimento della Sonata in si bem.minore di Chopin produceva degli effetti di pedale indescrivibili e chiunque li abbia ascoltati ne conserverà memoria come una delle più emozionanti cose mai sentite¹¹.

¹⁰ La definizione di “fraseggio” è sempre molto discutibile, intendendosi generalmente con questo termine sia l'evidenziazione scritta di una frase musicale (che può o meno coincidere con una linea melodica) sia più in generale il modo di eseguire una certa frase impiegando tutte le risorse possibili nel controllo del ritmo, del suono, dell'insieme di tensioni e distensioni che di solito sono alla base del discorso musicale. In questo senso la questione del fraseggio è forse la più delicata e spinosa nel contesto di una esecuzione musicale, così come lo è – con qualche parametro in meno – nel campo della dizione di un qualsiasi testo poetico o in prosa e sconfina spesso nell'ancora più difficile elemento da classificare che è il “gusto” (ricordiamo quanto un *testimonial* di eccezione, Wolfgang Amadeus Mozart, utilizzi questo termine nella sua corrispondenza musicale). Esistono sicuramente delle “regole” spesso non scritte che sono alla base di un corretto fraseggio : i grandi interpreti e i grandi dicitori conoscono visceralmente queste regole e si guardano bene dall'eluderle. Non esiste peraltro UN fraseggio corretto bensì una somma di “segnali” che l'allievo impara a decodificare dalla lettura del testo, dall'insegnamento “vivo” del proprio Maestro e dall'ascolto di esecuzioni di alto livello.

¹¹ Rachmaninov teneva in grandissima considerazione l'op.35 di Chopin (“dura solamente 19 minuti e dice ogni cosa”) e il proprio ricordo delle esecuzioni di Anton Rubinstein contribuì certamente a rafforzare questa opinione. Un'idea delle emozioni provate dal musicista può essere ricavata dall'ascolto della *sua* interpretazione della Sonata di Chopin, incisa verso il 1930, interpretazione che condizionò intere generazioni di pianisti. Più in particolare, gli effetti di “rigonfiamento del suono” che un uso calibrato del pedale di risonanza può determinare nel brevissimo, sconvolgente finale della Sonata, si potevano ascoltare ancora verso il 1980 dalle mani di Arturo Benedetti Michelangeli. Anche in questo caso, già entrato nel mito, esistono buone registrazioni dal vivo che illustrano con sufficiente approssimazione quanto detto.

Il pedale è oggetto di studio per tutta un vita, è l'elemento più difficile all'interno di un corso pianistico di perfezionamento. Anche in questo caso, si possono determinare delle regole di massima per l'uso corretto del pedale ma allo stesso tempo tali regole possono essere aggirate con intelligenza allo scopo di produrre particolari, affascinanti effetti.

Esistono delle leggi che governano il progresso nel mondo artistico?

Secondo me l'unica legge che sta alla base del progresso è l'iconoclastia¹². Tutti i grandi compositori ed esecutori hanno lavorato sopra le rovine delle convenzioni che loro stessi hanno contribuito a distruggere. E' infinitamente meglio creare dal nulla piuttosto che imitare anche se, prima di passare all'atto creativo, è necessario comunque avere familiarità con tutto ciò che di più bello è stato scritto in precedenza. Ciò si applica alla composizione ma anche all'interpretazione pianistica. I grandi pianisti come Liszt o Anton Rubinstein conoscevano la letteratura del loro strumento in ogni espressione, anche la più nascosta, e avevano grande familiarità con le idee delle avanguardie. Questo è il motivo della loro gigantesca importanza. Oh, se ci fossero oggi più studenti con una sincera sete di conoscenza del reale significato della musica, piuttosto che con il solo desiderio di arrivare a superficiali esibizioni teniche!

Ma come è possibile acquisire ciò che lei chiama "reale significato della musica" ?

Mi è stato detto che oggi vi sono insegnanti che danno grande importanza al fatto che l'allievo conosca quali sono le origini dell'ispirazione dei musicisti. Certo, si tratta di informazioni interessanti che possono stimolare una eventuale scarsa immaginazione dell'allievo. Però sono anche convinto che per lo studente sarebbe molto meglio confidare nella propria capacità di cogliere il reale significato della musica. E' un errore supporre che il sapere come Schubert fosse ispirato da un certo poema o come Chopin fosse influenzato da una certa leggenda potrebbe bilanciare la mancanza di conoscenza di quegli elementi essenziali che portano a un buon grado di esecuzione pianistica. Lo studente deve innanzitutto scorgere quali sono i punti più importanti nell'architettura di un lavoro musicale, deve capire quali sono gli elementi che conferiscono unità, coesione, forza, grazia a questo lavoro e deve riuscire a mettere in risalto tali elementi.

Nella sua attività il virtuoso deve essere spinto da qualche motivo più elevato di quello legato all'ottenimento di un cospicuo guadagno, deve capire di essere di fronte a una missione : educare il proprio pubblico. E questa considerazione è valida anche per lo studente durante il suo lavoro preparatorio entro le mura di casa. E' vantaggioso per lo studente dirigere i propri sforzi verso l'acquisizione di un repertorio dal quale i propri amici possano trarre utili spunti educativi, senza per questo superare i limiti della loro capacità di comprensione musicale. Per il virtuoso la questione è piuttosto differente perché egli si aspetta, talvolta pretende dal proprio uditorio un certo gusto musicale, un certo grado di educazione all'ascolto, altrimenti il frutto del proprio lavoro sarebbe vanificato. Sarebbe inutile per l'artista tentare di organizzare un tour di concerti nel cuore dell'Africa. Ci si aspetta

¹² A proposito di una esecuzione della già citata Sonata di Chopin, il critico americano W.J.Henderson scriveva nel 1930 : "è stata un'occasione di incontro tra due personalità geniali; ma non si deve dimenticare una cosa : non vi era alcuna presa di possesso iconoclasta, Chopin rimaneva comunque Chopin".

da lui il meglio e non dovrebbe essere giudicato da un uditorio che non ha le capacità mentali per apprezzare il suo lavoro. I grandi pianisti si aspettano dagli studenti una partecipazione a questo lavoro di educazione del grande pubblico. Non sprecate il vostro tempo studiando musica banale e ignobile : la vita è troppo breve per trascorrerla girovagando negli aridi deserti del ciarpame musicale.

Ci sono degli elementi, nell'esecuzione musicale, che sfuggono a qualsiasi definizione precisa ?

In tutte le grandi esecuzioni esiste una specie di “scintilla” che sembra aggiungere ad ogni interpretazione un elemento vitale. Questo elemento sussiste solamente durante il concerto e difficilmente può essere tradotto in parole. Per esempio, due pianisti di uguale preparazione tecnica possono suonare una stessa composizione. Ma con il primo il modo di suonare è noioso, privo di linfa vitale mentre il secondo comunica qualcosa di meraviglioso che è indescrivibile. La sua esecuzione freme di vita, reclama interesse e ispira l'uditorio. Questa “scintilla” che dà vita alle semplici note è probabilmente la partecipazione artistica dell'interprete, quell'elemento sorprendente che si chiama *ispirazione*. Tale elemento era indubbiamente presente nel momento in cui il compositore scriveva la propria opera : ecco allora che quando l'interprete capta quell'elemento allora qualcosa di nuovo e di diverso entra a far parte del suo modo di suonare. L'uditorio se ne accorge istantaneamente e sarà pronto anche a perdonare qualche imperfezione tecnica. Rubinstein era tecnicamente meraviglioso e tuttavia ammetteva di commettere qualche errore tecnico. Ciò nonostante per ogni possibile errore commesso dava in cambio idee e spunti sonori che avrebbero compensato milioni di errori. Quando Rubinstein era troppo preciso il suo modo di suonare mancava di qualche elemento di fascino. Ricordo che durante un concerto, mentre stava eseguendo *Islamey* di Balakirev, qualcosa gli fece perdere il controllo e dimenticò interamente quanto doveva suonare; ma incominciò ad improvvisare nello stile del pezzo e dopo cinque minuti ritrovò il punto d'ingresso per proseguire la parte rimanente del lavoro, parte che venne suonata correttamente fino al termine. Questo fatto lo disturbò profondamente e suonò la pagina seguente in programma con la massima esattezza ma – è strano a dirsi – il meraviglioso fascino dell'interpretazione precedente andò totalmente perduto. Rubinstein era davvero irraggiungibile, forse proprio per il fatto di essere così pieno di impulso vitale e di possedere un modo di suonare così lontano dalla perfezione meccanica¹³.

Concludendo, l'allievo deve naturalmente suonare tutte le note nel modo e nel tempo voluto dal compositore, ma il suo lavoro non termina a quel punto. Esiste un elemento importante quanto le note : la propria sensibilità. Dopotutto la “scintilla vitale” è proprio la sensibilità di ciascuno di noi, è la sorgente di una espressività musicale

¹³ Sfortunatamente non possediamo alcun documento sonoro relativo al pianismo di Anton Rubinstein, morto nel 1894. Abbiamo invece molte incisioni effettuate dal più grande dei suoi allievi, Joseph Hoffman, pianista eccezionale sia per la tecnica considerata in senso lato che per il fascino del proprio fraseggio, nonché amico di Rachmaninov già dai tempi del soggiorno in Russia. Hoffman, che superava in un certo senso il maestro, almeno per quanto riguardava la precisione tecnica, veniva considerato da Rachmaninov come il più grande pianista vivente (Toscanini e Kreisler erano invece i preferiti nell'arte della direzione e del violino). L'apprezzamento era reciproco : in una lettera indirizzata a Rachmaninov dopo un recital di quest'ultimo, e intitolata “Al più grande dei pianisti” Hoffman si congratula con il collega specialmente per l'esecuzione di una Mazurka di Chopin. “Rubinstein – scrive Hoffman nella lettera – mi disse una volta durante una lezione che, nel momento in cui fossi arrivato a comprendere come si suona una Mazurka di Chopin, non avrei più avuto bisogno di studiare. Dunque, perché voi dovrete continuare a farlo?”. La risposta di Rachmaninov fu lapidaria : “è necessario studiare per tutta la vita”.

che non può essere rappresentata da annotazioni di dinamica nel testo. La propria sensibilità sente intuitivamente la necessità di un crescendo o di un diminuendo, il valore della durata di una pausa¹⁴. Se lo studente fa ricorso solamente alle regole tecniche il suo modo di suonare risulterà privo d'anima; egli deve far sì che ciò che va ad interpretare divenga una parte di se stesso. Ogni nota deve risvegliare in lui una sorta di consapevolezza musicale della propria vera missione artistica.

¹⁴ Nel suo approccio interpretativo Rachmaninov cercava soprattutto quello che chiamava "il punto" ossia quel momento culminante nel quale l'intera composizione o una significativa parte di essa raggiungono un vertice espressivo assoluto. "L'interprete deve essere in grado di avvicinarsi al *punto* calibrando esattamente le proprie energie, perché se lo manca, l'intera struttura del pezzo si sgretola, diventa debole e sfocata, ed egli non può comunicare all'ascoltatore ciò che vuole".