

L'importanza dell'etica nella grande interpretazione musicale: testimonianze e incontri con celebri pianisti

Kazimierz Morski
Pianista. Direttore d'orchestra. Cattedratico di Scienze Musicali
Università Slesiana di Katowice
Università Autonoma di Madrid¹
Università di Roma 2 "Tor Vergata"²

Sintesi. Il saggio è frutto di personali esperienze e di considerazioni sorte nell'accostarsi a grandi personaggi della musica, in questo caso pianistica, il cui impegno etico-estetico sta alla base della profonda grandezza di esecuzioni divenute ormai patrimonio storico. Modelli in tal senso sono stati Neuhaus, Benedetti Michelangeli o Arrau per chi, come me, ha potuto incontrarli o sentirli in concerto e si trova oggi a porli nella prospettiva storica assieme ad altri artisti del mondo compositivo ed interpretativo. Nonostante le differenze e le soggettive concezioni di approccio alla musica, dal concertismo puro, all'impegno didattico, alla riflessione teorica, quanto appare nelle loro realizzazioni è un atteggiamento umano e culturale spesso celato da un nobile riserbo, segno irripetibile dell'arte nella sua essenza. Di qui l'affermazione della necessaria componente etica nell'ambito estetico delle grandi interpretazioni, sia in relazione all'originaria idea creativa che al suo mutare a seconda del gusto e delle epoche. Le testimonianze addotte conducono a profonde considerazioni sul rapporto tra l'elemento ontologico relativo soprattutto alla creatività e quello fenomenologico soggetto alle continue variazioni del modo di sentire.

Parole chiave. idea creativa - interpretazione ideale - esecuzione - concertismo - pianisti - personalità artistica - virtuosismo - espressione- tradizione - didattica - etica - estetica - esperienze – testimonianze.

Abstract. This essay is the result of personal experiences and considerations while addressing the fate of great musicians – in this case of piano players – whose ethic-aesthetic commitment is behind the greatness of certain interpretations that have become part our cultural heritage. Models of which have been Neuhaus, Benedetti Michelangeli or Arrau, for someone like me who has seen them or heard them in concerts and is now willing to situate them in a historical perspective, along with other world composers. Despite the differences and subjective notions of approaching music, from the pure concert to the didactic determination, to the theoretical reflexion, all that is shown in their achievements is a human and cultural attitude often hidden by a noble discretion, a unique sign of art in its essence. From this comes the affirmation of the need of the ethic component. In the aesthetic sphere of great performances, both with regards to

¹ Professore visitante Dottorato.

² Professore per affidamento di "Storia e prassi dell'Interpretazione Musicale".

the original creative idea and to the differences of fashion, as per the periods of time. The testimony provided leads to deeper considerations about the relationship between the ontological component, related in particular to the creativity and the phenomenological theme, subject to continuous changes in moods.

Keywords: creative idea, ideal interpretation, execution, virtuosity, expression, tradition, didactic, ethic, aesthetic, experience, testimony.

Durante il corso della vita esistono momenti in cui alcuni aspetti del proprio vissuto cominciano a divenire oggetto di memorie. Tale riflessione sorge spontanea nell'accostarsi a grandi personaggi, in questo caso particolare, della musica pianistica quali sono stati Heinrich Neuhaus, Arturo Benedetti Michelangeli o Claudio Arrau per chi, come me, ha potuto incontrarli o sentirli in concerto e si trova oggi a porli nella prospettiva storica assieme ad altri artisti del mondo interpretativo e compositivo ascoltati dal vivo e conosciuti personalmente quali Franco Ferrara, Svjatoslav Richter, Emil Gilels, Witold Małcużyński, Gidon Kremer, Pierre Boulez o Krzysztof Penderecki³.

Quanto è mio desiderio rilevare nella sintesi di questo saggio, è infatti il frutto di personali esperienze e considerazioni esemplificate nel profilo di musicisti dei quali ho potuto personalmente conoscere l'impegno etico-estetico posto alla base della profonda grandezza di esecuzioni divenute ormai, oggi, patrimonio storico e modelli di riferimento interpretativo.

Nonostante infatti le individuali differenze, le diversità ricorrenti nelle loro soggettive concezioni di approccio alla musica posto tra il concertismo puro, l'impegno didattico, saltuario o stabile, e la riflessione come base dell'arte, quanto si riflette nelle loro realizzazioni resta un analogo atteggiamento umano e culturale spesso celato da un nobile riserbo, atto a conservare l'irripetibile traccia dell'arte nella sua essenza.

Di qui l'affermazione della necessaria componente etica nell'ambito stesso delle grandi interpretazioni sia in quanto connessa all'originaria idea compositiva che

³ Sorge inoltre naturale, in tale ottica, il riferimento ideale ai miei maestri Zbigniew Drzewiecki, Zbigniew Śliwiński, Jan Ekier, per il pianoforte e Bohdan Wodiczko, Witold Krzemiński, per la direzione d'orchestra. A loro devo la mia gratitudine per quegli insegnamenti che sono presenti sia nella mia attività concertistica che scientifico-didattica. Desidero inoltre qui menzionare tra le altre eminenti personalità musicali con le quali ho avuto modo di suonare o dirigere ed avere uno scambio di opinioni preziose per la vita artistica sia concertistica che compositiva: Henryk Czyż, Jerzy Katlewicz, Bogusław Mądey (tra i direttori d'orchestra), Halina Czerny-Stefańska, Barbara Hesse-Bukowska, Emanuel Ax, Adam Harasiewicz, Ryszard Bakst, Valerij Kastielskij, Irina Zarickaja, Krystian Zimerman (tra i pianisti), Henryk Mikołaj Górecki, Bogusław Schäffer, Wojciech Kilar (tra i compositori), Mieczysław Tomaszewski, Leszek Polony, Michał Bristiger (nell'ambito musicologico).

alla sua possibilità di essere tramandata nel variare del gusto, della morale, delle epoche.

Accanto quindi ad esempi e a testimonianze tratte dalla mia vita concertistica, si affiancano per analogia agli interpreti citati, altre grandi figure di artisti quali quelle di Ferruccio Busoni, Alfred Cortot o Wilhelm Furtwängler.

La figura di Heinrich Neuhaus, anche a distanza di molti anni, si staglia nella memoria di chi lo ha conosciuto, per l'incisività di una personalità e di un'individualità non conformista, basata su una vastissima cultura ed uno sconfinato amore per la musica e per l'arte, caratterizzate dal coraggio e dall'autonomia delle proprie opinioni e valutazioni, nonché dalla personale capacità di sacrificio. Resta il rimpianto che troppo poco egli sia stato presente oltre i confini dell'U.R.S.S. per le circostanze di allora, se si escludono rare apparizioni tra le quali quella a Varsavia nel 1960 in qualità di membro della giuria del VI Concorso "F. Chopin".

La concezione pianistico-concertistica ed il pensiero didattico si compenetravano in lui sulla base dell'etica della sua personalità umana ed artistica, divenendo un insegnamento per tutti nel prolungamento e nella continuità dovute alle valenze mondiali della sua Scuola.

Se l'etica dell'esecutore, in rapporto all'arte pianistica, si esprime infatti nella ricerca della verità e nella considerazione del valore irripetibile delle opere e del loro significato, essa fu certamente una dote di Neuhaus per il dono che egli ebbe di saper intuire e respirare la musica nella sua essenza, per la capacità di massimo approfondimento dei testi dei grandi autori: l'incisività delle sue interpretazioni era da ricercarsi nel fascino del suono, elemento per lui determinante, nel brillante virtuosismo, nella straordinaria memoria non solo dei testi musicali, ma anche poetici, letterari e teatrali della cultura soprattutto tedesca e slava. Essenziale inoltre, nel pensiero di Neuhaus fu la consapevolezza dell'esistente diversità del modo di suonare, e pertanto, dei vari elementi pianistici (diteggiatura, pedale, tocco, fraseggio, esecuzione globale), così come il senso dell'importanza dell'esperienza e dell'istinto in una visione libera e universale (anche nella scelta dei repertori) che si trasmetteva naturalmente nella sua didattica⁴.

⁴ Rientra in tale questione concernente la libertà interpretativa anche la complessa problematica del testo.

Il compositore codifica la sua intenzione nell'opera musicale e l'autografo o l'edizione originale dovrebbero rappresentare per il pianista il testo-base, utile per la sua stessa esecuzione. Si inserisce così la dibattuta questione dell'Urtext quale migliore fonte possibile di conoscenza dell'intenzione creativa che permette, appunto, lo studio dello scritto e la relativa scelta della versione ottimale. Questo è di solito risultato di un lavoro di molti anni, difficile e responsabile, indispensabile per una propria introspezione del testo e dell'idea in esso contenuta, condotta attraverso la perspicace cognizione delle fonti criticamente elaborate e delle soluzioni prese in considerazione: un tale procedimento limita la possibilità di commettere errori ed accelera la corretta conoscenza della composizione anche se non è determinante per la qualità interpretativa.

Ciò si può rilevare anche da quanto è rimasto, a testimonianza, nei suoi scritti⁵.

Un elemento ricorrente, ad esempio sia in Neuhaus che in Arrau, è il collegamento con gli anni della loro formazione stessa e con i Maestri, elemento che avvince negli scritti del musicista sovietico, così come nelle riflessioni di Arrau riportate da Joseph Horowitz nelle *Conversazioni*⁶, nelle quali assume un profondo rilievo la figura di Martin Krause nella Berlino dell'inizio Novecento.

Quanto vi è di avvincente nelle parole dei due artisti, -e quindi nella loro testimonianze esistenziali- è quel tono 'colloquiale' che proveniva da una vasta e profonda cultura.

In Neuhaus, la conoscenza di molte lingue e letterature gli derivava da un tipo molto alto di educazione già negli anni dell'infanzia. Il ricordo frequente di Leopold Godowski, suo Maestro alla Meisterschule di Vienna, riportato in lucidi ritratti esemplificativi con la puntuale memoria che lo distingueva, conferma la volontà di una continuità di comprensione-ammirazione tra Maestro e allievo, non sempre e facilmente riscontrabile, dimostrazione della tendenza a ricollegare le concezioni del presente e della maturità alle esperienze infantili, dell'adolescenza e prima giovinezza; una fonte inesauribile di fiducia, di conoscenza che rimane sempre presente come un filo conduttore nel suo pensiero.

Si trattava spesso di quella "colloquialità" che Neuhaus con grande intuito e lavoro racconta di aver sempre favorito perché la lezione al Conservatorio assumesse il carattere del concerto o delle 'antiche' riunioni culturali.⁷ Elemento fondamentale che riporta, sulle orme della lezione lisztiana, alle consuetudini degli incontri con gli allievi di un altro grande musicista quale fu Ferruccio Busoni nel periodo dei corsi alla Tempelherrenhaus di Weimar.

Lo conduceva a ciò fors'anche il dubbio che spesso tormentava trasversalmente il suo pensiero e l'impegno di un'intera vita trascorsa nella musica e per la musica, ossia quello dell'infinità dell'arte e della sua realizzazione in relazione alla libertà.

Se questa esigenza ha il più delle volte portato i grandi compositori o interpreti, consciamente o inconsciamente, ad evitare o ad oltrepassare le regole accademiche (azione che nel loro caso fu essenziale) nel pensiero di Neuhaus essa si ampliava anche nella consapevolezza di una ambivalenza interna (positività-negatività) della libertà nell'ambito che lui stesso riconosce essere costituito da coerenze e contraddittorietà.

Ora alla base della filosofia che domina il pensiero e l'attività musicale di Neuhaus sta proprio l'osservanza dei principi dell'etica professionale e della capacità di rendere accessibile e semplice a chi studia la propria scienza permettendo alle

⁵ NEUHAUS, Heinrich: *L'arte del pianoforte*, (a cura di V. Voskobjnikov), Ed. Rusconi, Milano, 1985.

⁶ HOROWITZ, Joseph: *Conversazioni con Arrau*, Ed. Mondadori, Milano, 1984.

⁷ Cfr. inoltre sul tema, il saggio di MORSKI, Kasimir: "Künstlerische Ethik und didaktische Überlegungen", in *Heinrich Neuhaus' Ansichten*, (Etica artistica ed aspetti di riflessione didattica nella concezione pianistica di Heinrich Neuhaus), Edition IME, Bonn, 2000.

capacità naturali di svilupparsi e di esprimersi: simbiosi tra qualità innate ed abilità acquisita, per l'insegnamento e per il concertismo, laddove l'interpretazione rappresenta il simbolo di quell'espressione musicale che porta alla comprensione dell'idea del compositore e dell'essenza ontologica dell'opera. Nei suoi scritti non nega neppure il sacrificio dell'insegnamento, spesso molto alto per un concertista, ritornando nella toccante sintesi con cui riassume ormai la sua impossibilità di suonare, alla conferma di tale convinzione: "La mia personale, biografia di 'concertista' sembra essere il contrario di un esempio degno d'imitazione: immediatamente dopo la fine della Meisterschule all'Accademia musicale di Vienna con Godowsky, dato che era scoppiata la guerra del 1914, mi buttai subito a capofitto nel lavoro didattico, e tra l'altro all'inizio avevo studenti molto poco dotati. Elisavetgrad, Tiflis, Kiev, Mosca (nel 1922), sono state le tappe di un cammino abbastanza spinoso e poco adatto a un pianista concertista ma è il mio cammino di insegnante, percorso dal 1914 al 1922 e proseguito fino a tutt'oggi, quando sono ormai 'imbiancato dalla canizie, solcato da rughe'. Faccio quest'ultima digressione autobiografica per preservare da un'immersione prematura nella, 'didattica' i giovani pianisti che hanno autentico talento per l'attività concertistica. Per quanto questo possa essere utile e indispensabile a un autentico insegnante, sarà nocivo per un vero interprete"⁸.

Tuttavia egli sapeva bene, ed a ciò rivolse il suo impegno, che solo un grande artista e pedagogo ispirato alle nobili leggi dell'arte può aiutare il talento musicale nello sviluppo di predisposizioni innate essendo capace anche di prevedere.

Ciò comporta infatti una capacità di autonomia non solo rispetto agli allievi ed alla loro relativa diversità, ma anche tra la propria concezione-convinzione ed una indipendente valutazione. Proprio in tali difficili rapporti consiste la testimonianza di un'etica professionale tra le più coraggiose e, a volte, dolorose. Con Neuhaus si è avverato uno di quei casi, -oggi sempre più rari o quasi inesistenti- in cui eccellenti musicisti in possesso di un'alta abilità strumentale necessaria per l'esecuzione delle opere più ardue, hanno potuto creare una delle migliori tradizioni interpretative determinando un modello ed un punto di riferimento.

Da tale idea metodologica, didattico-artistica, basata sulla libertà, sull'universalità dell'arte pianistica e sulla prevalenza dei criteri puramente musicali rispetto a quelli tecnici pur presenti e indispensabili, deriva appunto uno dei punti fermi del suo pianismo concertistico e pedagogico. Se nella concezione etica di un artista e di un didatta deve rientrare anche la dote di saper riconoscere il talento e prefigurarlo in prospettiva, questo dono ebbe Neuhaus. Tutto questo lo guidò attivamente verso giudizi lucidi, liberi, onesti ed individuali, come testimoniano le sue presenze in giuria di concorso.

⁸ NEUHAUS, H.: *Ibid.* pp. 282-283. Il celebre pianista scrive in nota (p. 283): "Ricordo che il violinista Joseph Szigeti mi chiese un giorno quanti studenti avessi, e alla risposta: -Trenta all'incirca-, si afferrò la testa e prese a gridare: '*Das ist ja Selbstmord!*' ('Ma questo è un suicidio!')

L'impressione di chi, come me, lo ha conosciuto in un momento decisivo della propria vita, fu quella di essere innanzi ad un personaggio che fece della coerenza una prerogativa essenziale dell'esistenza: pensava, parlava e agiva secondo i principi di un'interiore "bussola artistica", al servizio della musica. Di questo io stesso beneficii a Varsavia nel 1960 in occasione del VI Concorso Pianistico Internazionale "F. Chopin", quando il Maestro mi dedicò circa un'ora. Egli capì immediatamente, come uomo e come pianista concertista, che conseguenze psichiche, morali e reali avrebbe potuto avere a quell'epoca e in quella parte d'Europa l'esclusione dal finale del Concorso per un giovane agli inizi di tale delicata attività. Solo più tardi e attraverso la conoscenza dell'intero punteggio della giuria, compresi il perché del suo atteggiamento comprensivo e lusinghiero verso di me ed il significato delle sue parole che per tutta la vita, e ancora oggi, mi sono state di conforto, aiuto e guida. Di tale incontro ricordo l'atteggiamento umano, amichevole, sereno; trasmettendo il suo amore per la musica mi incoraggiò a continuare: "Non desistere dall'essere se stessi, dalla convinzione della possibilità di esprimere il proprio credo artistico come unico mezzo per convincere anche gli altri"⁹. Secondo quello che fu il suo ampio metodo di esplorazione della personalità musicale di un pianista, mi sottopose ad alcune prove tra le quali quella dell'udito che consistette nella mia capacità di riconoscere tutte le note di un accordo di undici suoni e mi consigliò, una volta compiuti gli studi, di dedicarmi anche alla direzione d'orchestra, meta che poi realizzai.

In questi apparentemente semplici concetti stava il segreto fondamentale dell'arte interpretativa che avevano fatto di lui sia il grande concertista che l'esimio didatta; essi sono rimasti dentro di me più o meno consciamente fino al giorno in cui, dopo anni, ho avuto la coscienza e la fortuna di poterli realizzare. Ciò avveniva in lui naturalmente per l'attenzione che dava, quali elementi determinanti, al suono, al ritmo, alla precisione e alla globale formazione del pianista. Fondamentale, nella sua concezione, era il "senso dell'insieme" dell'opera come totalità creativa sia rispetto alla forma che all'identità tempo-ritmo nell'organizzazione dello svolgimento.

La disposizione verso un'estrema correttezza rivolta sia al testo dell'opera che, in particolare, alla più profonda personalità del compositore, pone in una posizione analoga altri grandi artisti quali Arrau, Benedetti-Michelangeli e Richter: proprio questi ebbe ad esprimere tale sua concezione in interviste: "Non suono per il pubblico, ma per me stesso" e ne è testimonianza quanto di lui scriveva il suo stesso Maestro Neuhaus in una visione comparatistica del modo di apprestarsi all'attività concertistica da parte di diversi pianisti in particolare della scuola sovietica: "Oggi appare chiaro, come non mai, che un pianista concertista possa e debba essere un propagandista come qualunque altro artista. [...] Osserverò con un senso di profonda soddisfazione come i migliori pianisti sovietici assolvano a questo encomiabile dovere. Cito, in particolare, Svjatoslav Richter, come esempio da imitare.[...] Del resto, anche altri pianisti fanno la stessa cosa; basta ricordare Sofronickij, Gilels, Zak, Oborin, e altri. Horowitz, una volta che gli consigliavo di eseguire composizioni rare ancora poco conosciute, mi disse che lui suonava in palcoscenico solo quello che il pubblico preferiva, ma che il resto lo suonava a casa

⁹ MORSKI, K.: "Künstlerische Ethik und didaktische Überlegungen", Op. cit., p. 208.

per conto proprio. L'attività concertistica di Richter e di Horowitz è perciò fondamentalmente diversa, parlo ovviamente del giovane Horowitz, perché in seguito è molto cambiato. In ultima analisi Horowitz si lascia guidare dal pubblico, Richter invece lo guida, tenendo conto allo stesso tempo delle sue possibilità e del suo carattere. Il motto del giovane Horowitz è: il successo innanzi tutto! Il motto di Richter: l'arte innanzi tutto!"¹⁰.

E' interessante notare come lo stesso Arrau condividesse un analogo giudizio su Richter ponendolo tra i suoi pianisti preferiti e come, analogamente, anche Garrick Ohlsson, nelle sue testimonianze, ponesse, accanto al pianista cileno, proprio Richter: "E poi è arrivato Richter alla Carnegie Hall, con un programma interamente beethoveniano. E' stata la svolta più importante. Non avevo mai gradito i movimenti lenti. Avevo l'abitudine di aspettare i movimenti veloci quasi come una ricompensa. Ma ricordo di essere stato ipnotizzato dal movimento lento dell' op. 2 n. 3 suonato da Richter"¹¹.

Vorrei soffermarmi su un'esperienza dal vivo avuta ascoltando Richter, non solo in concerto, ma anche durante le sue ore di studio a Varsavia, presso la Société Frédéric Chopin e a Zielona Góra, ove per due volte negli anni '70 tenne un recital alla Filarmonica di cui allora ero Generalmusikdirektor. Egli, l'allievo prediletto di Neuhaus, dopo il concerto era solito studiare ancora per lunghe ore sul pianoforte chiuso; parlava volentieri, ma non di questioni pianistiche, permettendo, in via eccezionale, di assistere al suo lavoro.

Nell'esecuzione beethoveniana che allora presentò, pur essendo un grande pianista, fu reale testimonianza della differenza esistente tra la concezione europea occidentale cara ad Arrau e quella connessa alla tradizione russo-sovietica soprattutto del periodo successivo alla seconda guerra mondiale; ciò si evidenziava nella tendenza ad uscire dagli equilibri classici soprattutto riguardo ad una sonorità che prediligeva il suono complessivo anche grazie ad un particolare uso del pedale rispetto alla cantabilità selettiva.

Tale diversa concezione della musica pianistica trova la sua conferma nei programmi concertistici prescelti da un repertorio di enorme vastità per entrambi gli artisti e dedicati tuttavia sempre più, col passare degli anni, da Arrau al repertorio classico-romantico, compreso, nella musica russa, anche il primo concerto di Pëtr Il'ič Čajkovskij, e da Richter alle opere di Aleksander Skrjabin, Sergej Rachmaninov e Sergej Prokofiev.

¹⁰ *Ibid*, pp. 269-270. Vladimir Horowitz e Heinrich Neuhaus si frequentavano a Kiev; lo zio di Neuhaus, Feliks Blumenfel'd fu anche insegnante di V. Horowitz. Lo stesso Arrau aveva ammirato in Horowitz la capacità comunicativa e spettacolare: "Il giovane Horowitz conosciuto a Berlino era fantastico. 'Davvero emozionante, elettrizzante'. Ma più tardi in America non poté 'ritrovare' questo pianista": Cfr. inoltre KESTING, Jürgen.: *Il dolore è parte della vita del musicista Claudio Arrau -l'ultima intervista-*, in *Limited Edition CLAUDIO ARRAU – The Final Sessions*, V. I, Schubert, Philips Classics Productions, 1992, p. 44.

¹¹ HOROWITZ, Joseph: *Conversazioni con Arrau, III*, Ed. Mondadori, Milano, 1984, p. 210.

E' in tale ottica comune, tramite analogie e divergenze, che viene posta anche la rilevanza dell'arte pianistica di Arrau analizzandone gli aspetti più significativi da tre punti di vista: il ricordo di indimenticabili esecuzioni, la discografia, le sue stesse opinioni sul pianismo dei contemporanei, peraltro divenute oggi ormai documento bibliografico.

Impresso nella mia memoria è rimasto il concerto interamente dedicato a Ludwig van Beethoven da lui tenuto a Varsavia presso la Filarmonica Nazionale. Delle cinque *Sonate* in programma, mi soffermerò in particolare sull'interpretazione di quella in *Mi bemolle maggiore op.27 n.1* con la quale il Maestro aprì il recital, per le peculiari caratteristiche esecutive identificanti, a mio avviso, un aspetto importante e significativo dell'arte interpretativa di Arrau e del suo ruolo storico.

Quello che allora mi stupì e ancora chiaramente rammento, furono la nobiltà, l'eleganza dell'approccio all'opera beethoveniana, il rispetto rigoroso del testo e la bellezza inconfondibile del suono. Per quanto infatti nei suoi scritti, nelle interviste da lui rilasciate, nella bibliografia a lui dedicata¹² siano rimasti giudizi chiari e significativi sulle varie concezioni e sulle sue stesse convinzioni artistiche in tal senso, resta pur sempre un irripetibile, affascinante mistero quanto avviene, in un grande musicista quale lui è stato, nel momento del concerto, della perfetta simbiosi con il pianoforte, dell'esternazione espressiva del proprio mondo eidetico e quindi della naturalezza del tocco e del superamento delle questioni tecniche. E' questo complesso di elementi, unito ad un profondo senso etico-estetico, che spiega il perché dell'importanza storica di un interprete e ne crea il modello. Già col *pianissimo* delle prime battute si creò nella sala, quella sera, un silenzio quasi religioso significativo della presa di coscienza istintiva, da parte del pubblico, di trovarsi innanzi ad uno dei più grandi del XX secolo, poiché nell'entrata, l'artista aveva impresso implicitamente e conseguentemente il divenire di tutta la serata.

Nell'olimpica calma del suo modo di suonare con perfetta precisione, per quanto rispettoso di tutti i contrasti dell'opera e delle insite tensioni, si avvertiva infatti l'impronta della sua concezione beethoveniana e la quasi immateriale espressione del messaggio creativo.

Questo avvenimento ha certamente rappresentato, fino ad oggi, un punto di riferimento nella storia dell'interpretazione pianistica a Varsavia e con rammarico debbo dire che non poté ripetersi -causa la revoca per motivi politici- un successivo annunciato e attesissimo concerto.

Come Arrau amasse e conoscesse la musica di Ludwig van Beethoven sin dall'infanzia è noto dalla bibliografia e si rispecchia nei giudizi da lui formulati rispetto ad altre interpretazioni¹³. Nei *Concerti*, ad esempio, incantano la limpidezza del suono, la bellezza classica e quell'inavvertibile rigore che non

¹² Cfr. in particolare HOROWITZ, J.: *Conversazioni con Arrau*, Op. cit.

¹³ Si deve ricordare al proposito l'edizione delle *Sonate* di L.van Beethoven, a cura di C.Arrau e revisione musicologica di L.Hoffmann-Erbrecht, (2 voll., Litolf, Frankfurt s.M., 1974-78; il I vol. (*Sonate* nn. 1-15), uscì nel 1973 ed il II vol. (nn.16-32) nel 1978. C.Arrau ha inoltre inciso l'integrale delle *Sonate* con la Philips tra il 1962 ed il 1964.

impedisce lo slancio romantico soprattutto nel *secondo Concerto in Si bemolle maggiore*, mentre colpiscono la profondità espressivo-drammatica e l'interiore tensione perfettamente legata al cambiamento dello stile nel *terzo in do minore*; la cantabilità stessa muta lasciando comprendere gli elementi comuni tra la sensibilità classica e quella romantica¹⁴. Rilevante è in queste interpretazioni la comunione di intenti che si avverte tra il solista ed il direttore d'orchestra in un insieme che, proprio anche per questo, rende la grandezza del linguaggio beethoveniano nel suo intenso approfondimento stilistico e che definisce anche il rigore, l'eleganza, l'etica della concezione interpretativa. Il virtuosismo tecnico, presente soprattutto nelle sue esecuzioni del repertorio romantico, aveva assunto per lui il significato di inevitabile base del pianismo, risultato di massima disciplina e preparazione.

Nelle interpretazioni discografiche di Arrau, in particolare ascoltando e analizzando l'evoluzione delle sue esecuzioni nel corso degli anni, traspare l'onestà dell'artista, e quindi l'etica alla base della sua concezione musicale e stilistica. Sovente egli sembra autolimitarsi nella convinzione di una maturazione estetica atta ad evitare quella che in altre interpretazioni può apparire come "vuoto virtuosismo". Tale disposizione sia verso il testo dell'opera che, in particolare, verso l'ossequio alla più profonda personalità del compositore, lo pone in posizione analoga ancora una volta con gli atteggiamenti interpretativi di Benedetti-Michelangeli e di Richter.

Jürgen Kesting, nell'ultima intervista con Arrau, racconta e commenta come il critico Joachim Kaiser, nel suo libro sui pianisti, riferisse di aver sottolineato, dopo la sua esecuzione del *Concerto in Si bem. maggiore* di Brahms, alcuni problemi tecnici: "Dopo ponderata riflessione", in una lettera di risposta, Arrau replicò di non aver mai trasformato a proprio vantaggio nessuna delle difficoltà tecniche e di aver suonato ogni singola nota fedelmente al testo, come dimostra una registrazione che egli desiderava ascoltare con il critico. Orgoglio del virtuoso? E' un sentimento del tutto estraneo ad Arrau. Al quale è però parimenti estranea la forse solo pretesa indifferenza di alcuni suoi grandi colleghi tedeschi verso una certa accuratezza professionale. Con tutta l'ammirazione per Edwin Fischer e Wilhelm Kempff, il fatto che talvolta i colleghi non prendessero a cuore la precisione artigianale a lui è sempre sembrato sintomo di 'un certo dilettantismo'¹⁵.

Questo spiega anche i vari momenti di maggiore o minor successo durante l'evoluzione della sua vita artistica, come lui stesso spesso lamenta, conscio che "il dolore è parte della vita del musicista". Una testimonianza viene dallo stesso Kesting: "E' l' 11 aprile 1991. Claudio Arrau mi ha invitato per un'intervista nella sua suite dell'hotel "Vier- Jahreszeiten" di Monaco di Baviera. L'anziano signore, fine e minuto, arriva impeccabilmente vestito dalla sua camera da letto. Mi viene incontro lentamente, sorridendo, e mi porge la mano, della quale ancora oggi sento il contatto. [...] Com'è possibile, mi domando, come realizza il sogno di

¹⁴ Cfr. sull'argomento: BLUME, Friedrich: *Storia della Musica dal Medioevo ai giorni nostri*, Ed. Arnoldo Mondadori, Milano, 1984, *Il Classico, Il Romanticismo*.

¹⁵ KESTING, J.: *Il dolore è parte della vita del musicista*, Op. cit., pp. 40-41.

invecchiare senza diventare più vecchio? [...] Quale sorgente alimenta l'energia che dopo 83 anni gli consente ancora di salire sul palcoscenico? [...] Vorrei sapere da lui come ricorda la sua trionfale carriera [...]. Si appoggia indietro in silenzio, pensoso. "Una carriera trionfale", chiede, "davvero?" [...] "Una carriera trionfale...?" Indugia ancora. Certo, sono orgoglioso di quello che ho raggiunto", dice, "ma..." Fa un'altra lunga pausa, e il suo volto si contrae dolorosamente, [...]. No, solo pochi hanno idea dei problemi, delle lotte che può costare una presunta brillante carriera. Degli obblighi, le paure, la solitudine, del purgatorio della disperazione. [...] All'inizio, sì, era stato un gioco. [...] Ma quello che si prova in questo periodo viene dimenticato nel momento in cui l'infanzia è finita. "Quando ad un tratto la bravura non è più un miracolo. Quando il pubblico non si stupisce più e viene ai concerti colmo di aspettative – e quando improvvisamente ci si sente dire che quelle aspettative non sono state appagate"¹⁶.

Accanto all'antico attaccamento alla personalità di Beethoven e all'immagine di Liszt, Arrau amò certamente anche interpretare il repertorio romantico ed in particolare la musica di Chopin; la sua fu una concezione equilibrata, nobile, tesa all'universale più che incline a suggestioni popolari, peraltro sempre sublimata dal compositore stesso. Nonostante le palesi capacità tecniche del pianista, mai il virtuosismo assume, nelle sue esecuzioni, l'aspetto primario o appariscente, a favore di una classicità della sua visione romantica, della profondità del suono e della grande sensibilità interiore. Scaturisce dalle sue realizzazioni l'atteggiamento dell'interprete discreto che lascia trasparire il desiderio di trasmettere il vero Chopin contro ogni comune "sentimentalizzazione".

Come scrive J. Horowitz "la sconfezione che Arrau fa dello Chopin salottiero o da circo è totale. Al di là dello charme e della tensione esteriore, egli, come in Liszt, scopre lotta e riposo"¹⁷.

Con una citazione di Arthur Hedley, inoltre, l'autore, delinea quello che fu il motivo ispiratore di C. Arrau nella sua interpretazione dell'opera chopiniana, soprattutto nell'ambiente tedesco della Berlino dei suoi anni di studio e di carriera concertistica in cui era diffusa e accettata - "complici esibizioni pianistiche salottiere"- una tale immagine superficiale e ovvia, privata dei valori profondi dell'arte del grande musicista polacco: "Chopin è figura tragica e non semplicemente patetica. Per il suo riserbo quasi impenetrabile [...], quasi nessuno di quelli che hanno descritto il suo carattere è andato al di là dell'esteriorità raffinata e affascinante. L'affabile, amabile e vaporoso Chopin di migliaia di leggende in realtà non è mai esistito. [...] Quando si lasciava andare, poteva essere travolto da violente ondate di ira e disprezzo, che si traducevano in un linguaggio molto lontano da quello degli eleganti salon frequentati a Varsavia o Parigi. Le sue lettere [...] lo testimoniano, come pure le confidenze di amici che l'hanno visto violento o sovraeccitato. Dinanzi agli estranei il coperchio della pentola doveva essere tenuto ben chiuso ed ecco perché George Sand l'ha descritto come uno che qualche volta quasi soffocava nel tenere sotto ferreo controllo il proprio carattere"¹⁸.

¹⁶ *Ibid.*, p. 43.

¹⁷ HOROWITZ, J.: Op. cit., p.250.

¹⁸ HEDLEY, Arthur: *Chopin*, London, Dent, 1947, p. 73; cit. in HOROWITZ, J.: *Ibid.*, p. 249.

Lo “Chopin” non convenzionale che risuona nelle esecuzioni di Arrau, tende perciò più a sottolineare l'intensità del fraseggio melodico chopiniano con attenzione alla sapiente articolazione degli abbellimenti che a rilevarne la diffusa malinconia, laddove a risaltare maggiormente è il canto elegante della nobiltà d'animo, anche quando interpreta le opere degli anni giovanili, come nel II tempo del *Concerto in fa minore*.

La personalità artistica, quindi, di Claudio Arrau pianista, musicista, si staglia tra quelle dei grandissimi interpreti del XX secolo con un fascino indiscutibile, improntata al servizio della musica fino al limite del rischio della stessa carriera mondiale e basata sull'etica del diritto e del dovere dell'artista nella sua complessa relazione tra oggettività estetica e soggettività interpretativa: “Più importante resta però sempre per lui il senso morale di un interprete. La perfezione tecnica ne fa parte, ma l'essenza dell'interpretazione, dice, risiede ‘nello studio che dura una vita’. Uno studio che spazia ben aldilà della musica”¹⁹.

Vi sono aspetti, nell'ambito delle esecuzioni del repertorio romantico, nel quale la diversità di approccio appare con chiarezza distinguendo la libertà interpretativa in un raggio vasto di nuances espressive. Lo si può sinteticamente indicare adducendo tre esempi di esecuzione di uno stesso brano, tra i quali, in particolare, quelle di Arrau e di Cortot.

Nel CD *Performers in comparison 3*²⁰, dedicato alla registrazione del *Carnaval op. 9* di R.Schumann, vengono presentate insieme l'incisione di C.Arrau del 3 aprile 1939, quella di A.Cortot del 5 giugno & 11 dicembre 1928 e quella di Myra Hess del 27 marzo & 25 aprile 1938. Il documento storico è di particolare interesse in quanto propone tre visioni personali di grandi artisti rispetto ad un capolavoro della letteratura tedesca romantica passibile di essere concepito e realizzato secondo poetiche interpretative anche molto diverse.

“La musica di Schumann -aveva detto il pianista cileno- non è mai tranquilla. C'è sempre, anche nelle parti liriche, una inquietudine sotterranea. La gente sbaglia nel distinguere la passione dal cuore. Dimentica che Florestano ed Eusebio erano due aspetti di un'unica realtà”²¹.

Si inserisce qui la questione della profonda diversità di visioni estetiche sottolineata attraverso la scelta dei tempi, delle sonorità e quindi dello stile. Tra i due artisti, in tali esecuzioni, si colloca l'interpretazione della Hess incline sia all'interiorità perseguita da Arrau che allo slancio di Cortot. E' noto come il pianista cileno valutasse l'arte del pianista francese: “Cortot era assolutamente meraviglioso, io lo adoravo, ma non sapeva suonare la musica tedesca. Schubert

¹⁹ KESTING, J.: Op. cit., p. 43.

²⁰ The Piano Library, PL 296 - MONO ADD, 1999, by Fono Interprise S.r.l.

²¹ HOROWITZ, J.: Op. cit., V, *Conclusione*, p. 246.

forse, un po'. Ma per niente Brahms, Beethoven. Il suo Beethoven era sentimentale"²².

Se, secondo certi canoni classici, si può condividere l'opinione di Arrau, nel repertorio romantico diviene peculiare e soggettivo il criterio interpretativo.

Certamente non si può negare il grande fascino dell'esecuzione di Alfred Cortot che pare ritrovare eco e coerenza nelle sue stesse parole rimaste negli scritti: "Interprete significa creare di nuovo, in sé, l'opera che si suona. /.../. La musica deve vivere in noi e con noi. /.../. Occorre, in ogni opera, che la musica sia per noi il tramite del pensiero; se troviamo in seguito una documentazione che coincide sulla esattezza del nostro modo di interpretare, possiamo attenerci ad essa. Se invece esiste per una opera un documento storico che ne stabilisca esattamente il carattere emotivo, ma che il nostro sentimento d'interprete non condivide, non temo di affermare che in un caso simile non dovrete tener conto d'altro che del vostro sentimento personale"²³.

E' palese che per il celebre artista l'accento va sulla comprensione poetica dell'opera; ci si chiede, allora, se tale scopo non sia alla base di ogni grande interpretazione, qualunque sia l'approccio scelto. Esiste quindi una possibilità di limitare l'orizzonte delle scelte etico-estetiche nella musica? Se la risposta non può essere che negativa, è anche vero che la genialità di un'esecuzione è avvertita dall'animo sensibile immediatamente e che rimane come un indelebile traccia della più alta facoltà di comprensione dell'opera, di libertà di pensiero e di espressione.

Quanto contraddistinse Arrau, analizzando con attenzione le principali caratteristiche del suo pianismo, si riferisce al raggiungimento dell'espressione e della comunicazione dei più profondi significati dell'opera eseguita nel più rigoroso rispetto del testo musicale, senza concedere nulla all'effetto, esigenza meno sentita da altri grandi pianisti suoi contemporanei o delle generazioni successive.

La sua è stata una nobile figura nel pianismo come nella vita, laddove non traspare lo jato tra l'arte e l'esistenza. A ciò si deve ricondurre l'importanza delle sue interpretazioni nella storia pianistica del Novecento: al fervente impegno di conservare, seppur nella nuova sensibilità dell'epoca, la magnifica tradizione di origine ottocentesca e all'ideale, condotto sino al sacrificio personale, dell'esaltazione del più alto valore delle pagine di musica che scelse di eseguire.

Su una linea per molti versi non dissimile, incontrai un altro importante pianista quale fu Benedetti Michelangeli.

Nel marzo 1955, infatti, ebbi modo di ascoltarlo nella stessa sala della Filarmonica di Varsavia, nell'esecuzione, fra l'altro, della *Sonata op.2 n.3 in Do maggiore* di

²² Cfr. HOROWITZ, J.: *Ricordando Berlino*, Op. cit., p. 90.

²³ CORTOT, Alfred: *Corso di Interpretazione*, raccolto e redatto da Jeanne Thieffry, versione italiana di Alberto Curci, Milano, 1946, pp. 10-13.

L.van Beethoven. Sorge quindi naturale un confronto tra questi due artisti, dei quali il cileno Arrau proveniva dalla Berlino d'inizio secolo, dove vigeva una forte presenza di Ferruccio Busoni e Benedetti Michelangeli, nato nel 1920 a Brescia, veniva definito come un pianista dalle origini affioranti proprio da quella stessa tradizione ed anche particolarmente incline all'interpretazione beethoveniana.

Li accomunava sia il tipo di approccio stilistico che il rigore della lettura e la perfezione tecnica, ma li differenziava l'atmosfera derivante dalle sonorità ottenute tramite una personale capacità nel dosare peso ed energia. Il clima creato da Arrau si distingueva per la maggiore appartenenza all'estetica emozionale di tradizione ottocentesca ritrovata nella chiarezza e fedeltà testuale più moderna, rispetto ad una tendenza apollinea di stampo marmoreo, tipica del pianista italiano. Anche in questo concerto, determinanti furono le prime battute della *Sonata in Do maggiore*, per l'incisività e la precisione della mano destra nelle doppie terze, per la conduzione della melodia, il colore del suono ed il sapiente uso del pedale.

Avevo avuto modo di incontrare Benedetti Michelangeli nell'autunno del 1961 ad Arezzo e ricordo con affetto e gratitudine quell'ora che anch'egli mi dedicò ascoltandomi, dandomi preziosi consigli ed invitandomi ai suoi Corsi. I suggerimenti che ne ebbi, come mi era accaduto con Neuhaus e attuali fino ad oggi, riguardavano soprattutto lo stile, l'architettonica della composizione e la moderazione nell'uso della velocità, elementi conformi al suo modo di suonare ed universalmente riconoscibili nell'arte dei grandi pianisti quali appunto Arrau, Artur Schnabel, Wilhelm Backhaus o Wilhelm Kempff.

Le testimonianze addotte conducono a riflessioni profonde sull'essenza dell'interpretazione nel rapporto tra l'elemento ontologico, connesso maggiormente alla creatività e quello fenomenologico soggetto alle continue variazioni del modo di sentire.

La musica è l'espressione della sublimazione, è essenziale nella vita dell'individuo sensibile e della società, esprime la personalità creativa, può influire sul creatore e sull'ascoltatore; di conseguenza la comunicazione dei profondi contenuti musicali esige un lavoro che renda possibile il completo emergere del talento ed il conseguimento dei massimi risultati: se ogni intenzione può essere diversamente codificata e ciascuna codificazione diversamente letta, essenziale è che l'autentico valore musicale perduri e possa essere percepito. Il fondamentale messaggio creativo, anche se scritto in modo imperfetto e indefinito, è rappresentato dal documento musicale e la sua lettura richiede la comprensione dell'intenzione creativa, intelligenza, sensibilità, modestia ed intuizione congiunti alla finezza e al senso delle "nuances"²⁴.

Molti manoscritti dei più importanti musicisti confermano la ricerca della più esatta comunicazione del loro stesso pensiero e i dubbi, i cambiamenti, le

²⁴ Cfr. il saggio di MORSKI, Kazimierz: *L'interpretazione pianistica come parte immanente dell'idea creativa tra arte e didattica*, pubblicazioni dell'Università degli Studi di Macerata, 2000.

correzioni, le cancellature, costituiscono parte del processo creativo; il compositore plasma l'opera esprimendo un contenuto che può, in vario grado, derivare dalla sua personalità.

La composizione rappresenta, infatti, il messaggio codificato di un'informazione plurisignificativa e pertanto non completamente definita: è oggetto musicale, opera artistica ed analizzarla diviene possibile se messa in relazione con il suo creatore, con l'epoca, la struttura politico-sociale, oppure separata da tutto, come emanazione del pensiero umano, del talento e della genialità. Essa costituisce una testimonianza delle possibilità insite nel processo creativo; può rispecchiare la sua vita, la reazione a fatti che lo hanno riguardato direttamente o indirettamente e sta a dimostrare l'abilità, le probabilità di successo così come il rischio inerente della sconfitta, ma le spiegazioni ed il riferimento a circostanze accessorie e non musicali, restano estranee al valore artistico dell'opera e quindi non vincolanti la percezione e il giudizio.

Le opere eccezionali destano l'interesse e l'ammirazione per l'autore la cui persona diviene così oggetto di studi ed analisi, ma l'approccio interpretativo deve essere improntato ad un profondo senso etico.

L'esame dei problemi morali ed economici connessi al patrimonio creativo, si presenta quindi complesso ed esige la considerazione del valore irripetibile delle opere e del loro significato per la cultura musicale; in una tale ottica si devono vagliare i fatti in modo reale e obiettivo, basandosi su tutte le fonti accessibili e tenendo conto anche del caso che alcune siano inaccessibili o, per diversi motivi, andate volutamente distrutte. Nella loro essenza le opere geniali appaiono semplici e universali pur toccando le più profonde pieghe della sensibilità umana, rappresentano la testimonianza del senso della vita dell'artista e del bello in arte e possiedono un valore in sé indelebile anche se esposte a manipolazioni interpretative; possiedono inoltre una loro autonoma esistenza indipendentemente dal fatto di esser note e comprese o ignote e incomprese: a seconda della situazione il loro valore può mostrarsi relativo e variabile in riferimento al sentire delle singole persone o dei gruppi sociali; possono venir svalutate in concomitanza di particolari circostanze politiche, ma, in esse custodite, il messaggio creativo resta intatto.

Il genio musicale ed il capolavoro non dipendono allora dall'interprete, dall'ascoltatore, dall'epoca e neppure direttamente dalla politica, dall'economia, dalle questioni sociali e collettive, anche se l'influenza di tali elementi sulla persona del compositore è evidente. L'opera geniale ha un valore insieme umano e astratto, indipendente nel senso di entità universale. Se teoricamente allora è possibile la totale distruzione delle opere di un compositore o di affermate incisioni, è dato anche salvare i capolavori dall'oblio: a decidere di ciò intervengono la statura morale ed il rispetto sia delle personalità creative e ricreative che di quelle in possesso dell'autorità di decidere e di farne realizzare le esecuzioni. Ha scritto in tal senso Wilhelm Furtwängler: "Occorre tempo per conoscere veramente un'opera, specie se di musica pura". Esso è un processo che "può svolgersi per decenni ed anche per un'intera vita". "[...] La musica è legata a

chi l'interpreta; essa non può -come le arti figurative- testimoniare per se stessa [...]. Avviene raramente che un interprete possa migliorare un'opera mediocre, mentre è di ogni giorno che un'opera di valore venga resa male. Chi ascolta e non conosce affatto, o insufficientemente, un'opera non è assolutamente in grado di discernere se il mancato effetto possa essere attribuito all'opera stessa o al suo interprete”²⁵.

Nel corso della storia, artisti quali Robert Schumann, Felix Mendelssohn hanno presentato, salvato dalla dimenticanza, eseguito opere di J. S. Bach e di F. Schubert, come testimoniano rispettivamente la scoperta e l'esecuzione, ad esempio, della bachiana *Passione secondo S. Matteo* e della schubertiana *Sinfonia in Do maggiore “La grande”*; come loro anche Franz Liszt aiutò molti eccezionali interpreti e compositori, tra i quali Bedřich Smetana, Eduard Grieg e lo stesso Richard Wagner, diffondendo la conoscenza, con la sua imponente e geniale attività di trascrittore, di capolavori spesso ormai dimenticati. Autorità e mecenati resero possibile l'esistenza e favorirono l'attività creativa di musicisti della statura di Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven, Piotr I. Čajkovskij o R. Wagner, promuovendo anche lo sviluppo della vita concertistica, seppure non sempre, nella scelta, decisivo fu il valore artistico.

Lo studio delle biografie dei grandi musicisti conferma il difficile cammino per l'affermazione delle loro aspirazioni artistiche nonostante il valore delle opere. Tuttavia, una codificazione degli avvenimenti nel campo delle arti è complessa e fonte di polemiche. La concezione di un ideale creativo-ricreativo in musica diviene testimonianza di fede e di sogni: è l'idea pienamente realizzata o manifestata in più versioni, attuata attraverso analogie o contrasti, mai determinata in un'unica e per sempre definita ed immutabile rappresentazione. Nella consapevolezza del musicista un ideale può essere ravvisato in una visione soggettivamente perfetta: da un punto di vista estetico, artistico e pratico, l'esecutore cerca ogni volta di avvicinarsi all'interpretazione esemplare del messaggio del compositore, lasciando aperta la possibilità di altre realizzazioni ricreative. Il fondamentale valore dell'esecuzione è quindi la sua comunicabilità basata sulla conoscenza dell'intenzione compositiva e sulla capacità di trasmetterla; l'abilità strumentale è la prima condizione che consente al pianista l'espressione della sua personalità e la piena concentrazione sui problemi artistici. Ora, per raggiungere risultati significativi, è necessario superare le difficoltà nel dominio dello strumento e, se teoricamente è sufficiente sapere quale tasto, quando e come premerlo, praticamente solo ai più dotati, dopo molti anni di lavoro, è dato ottenerlo.

In ogni generazione esiste un gruppo relativamente esiguo di pianisti in possesso di quell'alta abilità strumentale che consente loro l'esecuzione delle opere più difficili; se accade che essi siano anche eccellenti musicisti, allora avviene che creino la migliore tradizione interpretativa determinando un modello ed un punto di riferimento nella loro irripetibile essenza.

²⁵ FURTWÄNGLER, Wilhelm: *Dialoghi sulla musica* (Gespräche über Musik), Ed. Curci – Milano, 1950, pp. 8-9.