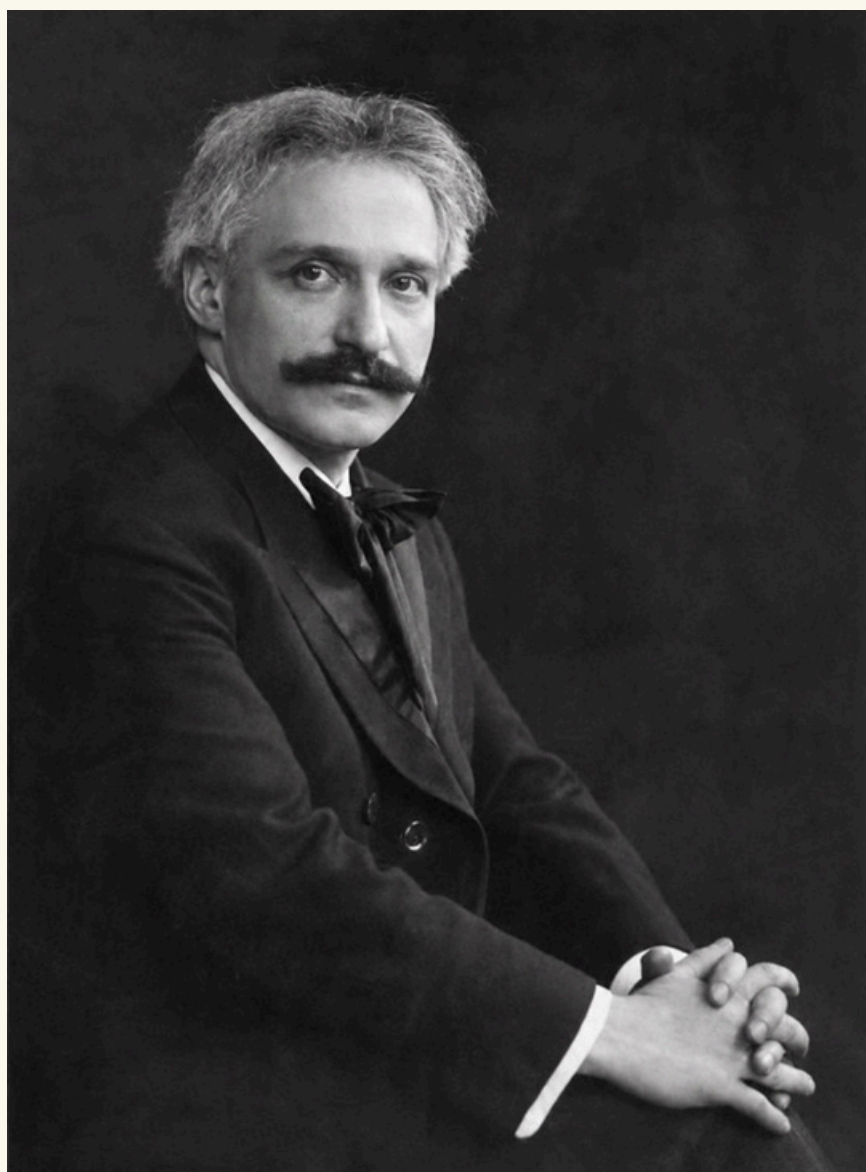


ALBERTO JONÁS

MASTER SCHOOL

OF
MODERN PIANO PLAYING & VIRTUOSITY

VOLUME VII



PREFAZIONE E TESTI DELL'AUTORE
VERSIONE ITALIANA A CURA DI MARCO GAGGINI

ALBERTO JONÁS

MASTER SCHOOL

OF
MODERN PIANO PLAYING & VIRTUOSITY

Un metodo universale - tecnico, estetico ed artistico -
per lo sviluppo del virtuosismo pianistico

VOLUME VII
SUONARE CON SUCCESSO IN PUBBLICO

Con esercizi originali scritti appositamente per questo lavoro da:

*Wilhelm Backhaus - Fannie Bloomfield-Zeisler - Ferruccio Busoni
Alfred Cortot - Ernst von Dohnányi - Arthur Friedheim
Ignaz Friedman - Ossip Gabrilowitsch - Rudolph Ganz
Leopold Godowsky - Katharine Goodson - Josef Lhévinne
Isidor Philipp - Moriz Rosenthal - Emil von Sauer
Leopold Schmidt - Sigismund Stojowski*

PREFAZIONE E TESTI DELL'AUTORE
VERSIONE ITALIANA A CURA DI MARCO GAGGINI



SUONARE CON SUCCESSO IN PUBBLICO



SUONARE CON SUCCESSO IN PUBBLICO

- ◆ Temperamento e passione - Autocontrollo e consapevolezza
- ◆ Audacia, slancio e libertà - Prudenza ◆ Coraggio - Attenzione, preparazione dei tasti
- ◆ Naturalezza di attitudine e portamento, mitigata da compostezza e stabilità
- ◆ Paura, incertezza - Autorevolezza, coraggio ◆ Vuoti di memoria - Chiara rappresentazione mentale
- ◆ Distrazione - Concentrazione mentale ◆ Nervosismo - Totale controllo di sé

Con un saggio su «Il problema del successo in pubblico» di LEOPOLD SCHMIDT

Sembrerebbe che, dopo anni di fatica e dedizione alla propria arte, quando un pianista ha acquisito una tecnica eccellente, un tocco e un suono splendidi, un buon controllo del ritmo, della dinamica e dell'agogica, così come della concezione musicale, dell'interpretazione, dell'esecuzione e della resa, non debba fare altro che salire sul palcoscenico per conquistare il brillante successo che gli spetta. Molto spesso, tuttavia, non è così: più di un artista meritevole ha fallito in pubblico - arrivando persino ad abbandonare del tutto l'attività concertistica - a causa dell'incapacità dell'artista stesso, o del suo insegnante, di comprendere l'enorme differenza che intercorre tra il suonare per se stessi, o per una ristretta cerchia di amici, e il suonare in pubblico.

L'atteggiamento mentale dell'esecutore di fronte al pubblico è un fattore vitale per il definitivo conseguimento del successo.

Come si potrà imparare a comportarsi in modo tale che non faccia alcuna differenza il trovarsi a suonare da soli oppure davanti a un vasto uditorio?

Alcuni sono nati per questo. Fin dalle prime esperienze si sentono perfettamente a proprio agio quando suonano per gli altri, sia in una stanza che sul palcoscenico; la loro mente rimane lucida e i loro nervi saldi come quando suonano senza ascoltatori.

Questi musicisti sono dotati dalla natura della facoltà di dimenticare l'ambiente circostante. Si aggiunga però che essi vanno considerati come delle eccezioni.

La tranquillità e un atteggiamento naturale e libero - in breve, l'assenza di qualsiasi nervosismo quando si suona per la gente - appartengono, di norma, a coloro che si sono esibiti in pubblico fin dalla giovanissima età. Questo è il motivo per cui tutti i cosiddetti fanciulli prodigio sono assolutamente immuni dalla paura del palcoscenico quando raggiungono l'età in cui possono imporsi all'attenzione come artisti e non più come prodigi.

Che cos'è la paura del palcoscenico?

Nella sua forma acuta, è un'agonia mentale e fisica, un calvario che rende il suonare in pubblico qualcosa da temere e che, una volta attraversato, non si dimentica mai. Anche nella sua forma lieve, priva l'esecutore del pieno possesso dei propri mezzi. Ma la paura del palcoscenico può essere vinta e dissipata per sempre? Sì.

Le condizioni per suonare in pubblico con disinvoltura e sicurezza sono, innanzitutto, una totale fiducia nella propria precisione e una memoria per quanto possibile infallibile e compatibile con l'umana fragilità. Inoltre, l'esecutore deve essere saldo nella consapevolezza che *la musica vive nel suo cuore*, e che il

suo modo di suonare ha ricevuto l'approvazione di un virtuoso del pianoforte assolutamente competente, che conosce gli effetti e la prospettiva del palcoscenico. Esaminiamo questi punti più da vicino.

La maggior parte degli esecutori non si rende conto di che cosa tema esattamente quando si presenta in pubblico. Se analizzassero le proprie sensazioni e i propri timori, scoprirebbero che le ragioni della loro ansia sono le seguenti:

Più di ogni altra cosa, si ha paura di dimenticare.

Ciò è già stato evidenziato nel capitolo «L'arte di memorizzare»: in quella sede sono stati forniti suggerimenti e consigli per rendere la memoria chiara, solida e fedele tanto *nell'esecuzione* quanto nello studio. È stata dimostrata la necessità di avere, su ogni pagina, uno o due «punti di riferimento per la memoria». Infine, sono stati offerti consigli su cosa fare se, a dispetto di una perfetta preparazione, si verifica una svista durante l'esecuzione pubblica.

Un'attenta considerazione di quel capitolo renderà l'esecutore sicuro di non avere nulla da temere per quanto concerne la memoria.

Dopo il timore di dimenticare, ciò che un esecutore teme maggiormente è di prendere note false.

Questo argomento è stato trattato esaustivamente nel capitolo «Precisione: come suonare senza prendere note false». In quella sede sono stati forniti i suggerimenti, i consigli e gli esercizi necessari a garantire un'esecuzione assolutamente precisa. Quel capitolo dovrebbe essere letto e *studiato* con cura da ogni allievo diligente.

L'esecutore più preciso, il più grande artista, non può affermare in tutta verità: «Non prenderò mai una nota falsa». *Può* dire, tuttavia: «Ho tenuto interi recital senza una singola svista tecnica». Anton Rubinstein, a causa della sua grande produttività come compositore, spesso trascurava lo studio del pianoforte a tal punto che la sua colossale tecnica ne risentì in modo marcato. Ciò non gli impedì di conquistare e mantenere il suo rango come uno dei due più grandi virtuosi del pianoforte che il mondo abbia mai conosciuto. È stato detto argutamente che «le sue note errate erano migliori delle note corrette degli altri pianisti».

Perché, dunque, un pianista dovrebbe temere di prendere note false, se sa che la propria precisione tecnica, attraverso uno studio attento e competente, è diventata automatica e spontanea, e che, persino qualora gli capitasse di sbagliare alcune note, queste non pregiudicherebbero minimamente il suo successo?

In verità, non lo pregiudicherebbero affatto. La bellezza del tocco e del suono, la dinamica, l'agogica, il ritmo, l'accentuazione, la concezione, l'interpretazione, l'esecuzione e la resa: questo è ciò che conta!

Messi da parte i timori legati alla memoria e alla precisione tecnica, rimane questa paura: non suonare bene come al solito. Ciò, se accade, è inevitabile e non dovrebbe turbare l'esecutore.

Nessuno può sperare di attraversare la vita senza mai deviare, nella propria esecuzione, dal livello più alto che è in grado di raggiungere. Il livello della sua esecuzione fluttuerà sempre, toccando a volte l'apice dell'eccellenza e della brillantezza, e scendendo al di sotto di esso in altre occasioni. L'obiettivo del pianista dovrebbe essere quello di elevare l'efficacia del proprio controllo strumentale in modo tale che *lo standard minimo a cui la sua esecuzione può scendere sia comunque abbastanza alto per il pubblico, e sufficientemente buono da garantire il successo*.

Il pianista che intenda esibirsi in concerto ricordi che il tocco e il suono, essendo stati ottenuti attraverso anni di attenta e amorevole cura, sono diventati parte integrante del suo modo di suonare e *non possono* essere modificati all'improvviso. Questo vale anche per la dinamica e l'agogica. È inconcepibile, anzi

impossibile, che sotto l'impulso del momento il trattamento dinamico e agogico del brano da eseguire diventi del tutto diverso da quello precedente. Oltre un certo stadio di sviluppo, esso viene riprodotto *automaticamente*.

Lo stesso accade per ognuno degli altri requisiti di una splendida esecuzione; sotto la pressione del nervosismo, essi potranno essere leggermente alterati, ma non potranno mai essere stravolti del tutto. Frutto di uno studio maturo e di infinite ripetizioni, essi sono ormai diventati *un'abitudine*.

L'autovalutazione del pianista durante il concerto

Il giudizio che un pianista esprime sulla propria esecuzione, *mentre sta suonando*, è soggetto a bizzarre alterazioni e, se fallace, può privarlo della necessaria fiducia e sicurezza.

Per rendere chiaro questo concetto, supponiamo che un pianista abbia ascoltato qualcun altro eseguire un brano che gli era parso assai difficile e brillante. Egli comincia a lavorare su quel pezzo: una volta superate tutte le difficoltà e iniziato a suonarlo con disinvoltura, l'impressione di complessità e brillantezza che il brano gli aveva destato al primo ascolto è perduta per sempre. Il fatto stesso di saperlo suonare fa sì che quel pezzo gli sembri facile. Egli è allora incline, quando suona per gli altri, a cercare di ravvivare le proprie prime reazioni a quel brano; in altre parole, tenta di «stupire se stesso» eseguendo determinati passaggi più velocemente o più forte, forse attraverso un'accentuazione più vigorosa del solito. Un simile mutamento volontario è destinato a portare a risultati indesiderabili e, a volte, disastrosi.

Un quadro, una volta terminato e approvato, non dovrebbe essere ritoccato. Allo stesso modo, il pianista dovrebbe limitarsi a *riprodurre* fedelmente, nel modo in cui ha sempre studiato, ogni brano che fa parte del suo *repertorio*. Si lasci che tempo, dinamica, accentuazione, qualità dell'espressione - sì, perfino gli stessi gesti - vengano semplicemente riprodotti, senza cercare improvvisamente effetti nuovi e mai provati.

«Ma non possedeva quel dono supremo dell'artista: il saper quando fermarsi».

(*Conan Doyle*)

Qualsiasi ansia riguardo a come il brano verrà accolto dall'uditorio agisce in modo deleterio sul controllo strumentale dell'esecutore. Non ci si dovrebbe chiedere: «La gente mi applaudirà, capirà?». Bisognerebbe piuttosto pensare: «Sto dando tutto me stesso - il meglio che la mia anima, il mio cuore, la mia intelligenza e la mia energia fisica possano evocare. Nessuno può fare di più».

Il pubblico sa essere lunatico e capriccioso tanto quanto quegli individui che sono privi di profondità, di una disposizione d'animo calorosa e cordiale, e di un atteggiamento equo e generoso verso gli altri.

Ogni artista concertista d'esperienza sa che un brano che «fa presa» in un'occasione può lasciare l'uditorio indifferente in un'altra, anche laddove l'esecuzione sia di pari valore. Tali bizzarrie del pubblico si riscontrano anche nelle critiche giornalistiche. Pertanto, spetta a un artista degno di questo nome non cercare di assecondare questi umori incostanti, qualora essi si manifestino (il che non sempre accade). Si dovrebbe, in ogni circostanza, rimanere fedeli agli alti ideali che hanno dato vita alla propria concezione del brano. A prescindere da quale sia il livello musicale, intellettuale ed emotivo del proprio uditorio, si dovrebbe rimanere sempre *se stessi*, incuranti del modo in cui gli ascoltatori accoglieranno l'esecuzione.

È soltanto quando si ritiene che siano consigliabili effetti nuovi o differenti che si può, nel proprio studio, modificare il proprio modo di suonare, come è stato detto in precedenza.

Consideriamo infine il significato e l'effetto delle parole riportate nel sommario di questo capitolo.

Sappiamo tutti come il temperamento e la passione, lo slancio e la libertà vivifichino l'esecuzione di un pianista. Essi dovrebbero tuttavia essere governati da una pronta intelligenza, da un buon giudizio e dall'autocontrollo.

Un esecutore dovrebbe comprendere a fondo questo concetto: non gli spetta alcun merito speciale per il fatto di avere temperamento, poiché si nasce con esso. Si è degni di lode soltanto per aver sviluppato il proprio temperamento lungo il solco delle regole estetiche, e per sapere quando frenarlo e quando lasciar-gli pieno sfogo.

Vi è un'enorme differenza tra il temperamento e un carattere irascibile! Eppure è a quest'ultimo che alcune persone fuorviate si abbandonano, apparentemente nella convinzione che esso denoti qualità artistiche.

Alle persone di natura fredda o flemmatica risulta facile mantenere un costante controllo sui propri nervi e, di conseguenza, su tempo, dinamica, accentuazione e così via. Alla loro esecuzione, tuttavia, mancano solitamente il calore, l'emozione e la passione necessari a risvegliare una risposta emotiva nel cuore dell'ascoltatore.

Il pianista di temperamento soddisfa tali requisiti, ma spesso manca della compostezza necessaria a governare e regolare la propria natura focosa; attraverso un'indebita fretta nei tempi, l'accorciamento e il precipitare delle frasi e un'agitazione generale, egli distrugge spesso tutto il buon effetto che il suo controllo strumentale potrebbe ottenere.

Quando bisogna essere impetuosi e pieni di slancio, e quando usare invece controllo e attenzione? In linea di massima, un esecutore può dare libero sfogo al proprio temperamento quando è tecnicamente *sicuro* per lui farlo, ma non si dovrebbe cercare di eseguire con foga passaggi che si sono spesso sbagliati nello studio.

Considerando il brano dal punto di vista dell'ascoltatore, si dovrebbero annotare con cura i passaggi in cui si deve *apparire* decisi nell'azione, come l'esecuzione di accordi che richiedono una speciale accentuazione (impostando prima le mani, o tenendole sollevate al di sopra dei tasti da colpire); l'inizio di frasi o sezioni, specialmente dopo lunghe pause o corone, e prima di accenti enfatici. Gli accordi e gli accenti vigorosi non richiedono che si corra il rischio di mancarli nella passione e nell'esaltazione della propria esecuzione. Un accordo "sollevato", vale a dire un accordo preso "via" dalla tastiera, suona solitamente meglio di un accordo schiacciato, e il gesto di "sollevare" o di "venire fuori" dalla tastiera può essere di slancio e ampio quanto si desidera; la precisione dell'accordo, nel frattempo, resta garantita.

Si lasci che a un momento di esecuzione passionale e di temperamento faccia seguito un momento di *apparente*, oltre che reale, cura e ponderazione; e *viceversa*. Si darà così agli ascoltatori l'impressione di essere padroni di se stessi, di saper controllare i propri sentimenti e di cedere tuttavia, al momento opportuno, all'impulso del proprio io artistico. Si lasci che le caratteristiche fondamentali della propria esecuzione evidenzino prudenza e «preparazione dei tasti»; ma ogniqualvolta lo spirito o lo stile della musica lo richiedano, ogniqualvolta i salti siano inevitabili, allora si sia coraggiosi e pieni di slancio, affidando la precisione all'azione «meccanica», alla percezione acquisita della distanza (si veda il capitolo «Precisione», Libro II).

Si sia capaci, in qualsiasi momento, di proiettare sulla pagina di musica che si sta eseguendo il faro della propria memoria visiva. Si sia in grado, ogniqualvolta lo si desideri, di vedere ogni singola nota; ma ci si fidi tuttavia spesso del proprio io subconscio, che guida fedelmente la maggior parte delle nostre azioni nella vita. Si comprenda che in ogni occasione la propria esecuzione sarà ciò che è diventata attraverso studio e sforzi pazienti, e che qualsiasi calo nel livello dell'esecuzione potrà sembrare enorme a chi sta suonando, ma risulterà minimo, o del tutto impercettibile, agli ascoltatori.

Fiduciosi nelle proprie capacità, si mostri ciò che, in ultima analisi, sancisce il diritto di presentarsi davanti agli altri: l'autorevolezza. Si favorisca la libertà di atteggiamento e il rilassamento mentale, oltre che fisico, evitando una postura del corpo rigida o invariabile mentre si suona. A volte ci si sporga sulla tastiera, poi ci si allontani da essa. Ci si inclini a sinistra o a destra; a volte si volti semplicemente la testa a sinistra o a destra; si enfatizzino gli accenti attraverso il movimento del capo o del corpo; *si abbia qualcosa da dire* (si vedano i capitoli «Prosodia e declamazione musicale» e «La resa»).

Si ricordi che si è faticato, resistito e sacrificato per poter appagare il desiderio del proprio cuore e diventare un artista degno, forse un grande artista; che si è ora tra i pochi eletti chiamati a svelare a orecchie attente e grate le bellezze delle composizioni che grandi menti hanno creato. Si ricordi che queste opere attendono in silenzio la mano del maestro che le riporterà in vita, e che si è guadagnato il *diritto* di essere annoverati tra gli interpreti sinceri, capaci e di talento.

Si bandisca per sempre l'idea della paura e del fallimento. *Si vivano* al pianoforte i bellissimi sogni che, nel corso della sua vita, ogni artista custodisce nel cuore.

«Soprattutto, sii fedele a te stesso
e ne seguirà, come la notte al giorno,
che non potrai essere falso con nessuno».
(*Shakespeare: Amleto, Atto I, Scena III*)

Sei sul palcoscenico, di fronte a una moltitudine in attesa. Guarda ora! Dove sono la paura e il fallimento? Sono svaniti come ombre. Il rispetto di sé, la fiducia e il coraggio ti circondano: il successo e la gioia della tua arte sono tuoi.

IL PROBLEMA DEL SUCCESSO IN PUBBLICO

di

LEOPOLD SCHMIDT¹

(Questo saggio di straordinario valore, scritto da uno dei più celebri critici musicali tedeschi, è stato redatto espressamente per quest'opera)

Quando l'autore di quest'opera mi ha onorato della richiesta di un contributo, ha espresso il desiderio che io trattassi i requisiti di un pianista da concerto dal punto di vista del critico.

La domanda: «Che cosa deve pretendere il critico da ogni interprete che si esibisce in pubblico?» non è una questione a sé stante, ma abbraccia il problema delle doti necessarie e delle qualifiche preliminari in generale; poiché il giudizio del critico non differisce da quello dell'insegnante, rappresentando la sintesi di tutto ciò che è indispensabile dal punto di vista pedagogico, tecnico e musicale-estetico.

Tuttavia, un critico competente gode di un punto di osservazione privilegiato per valutare le cause e gli effetti da cui dipendono il successo o il fallimento di un concerto. Il successo di fronte al pubblico è un problema non sempre facile da risolvere, un'arte in sé, in cui - oltre all'imprevedibile stato d'animo del pubblico - devono cooperare diversi fattori. E riguardo a questa fase, in verità si può dire molto.

Secondo la mia esperienza, vi sono principalmente tre elementi che determinano il successo di un artista: il suo aspetto esteriore, il suo repertorio e quello che vorrei definire il suo rapporto interiore con la musica da eseguire.

La personalità esteriore² - vale a dire il modo di presentarsi e di comportarsi - è una questione la cui importanza viene spesso sottovalutata. Proprio come l'abito dell'esecutore deve essere curato e sobrio, ma senza eccessivi sfarzi (un abbigliamento consona a un impegno intellettuale serio, non frivolo), così il suo comportamento deve essere in armonia con la dignità dell'occasione.

Il nostro rapporto con l'artista, che per una sera eserciterà il controllo sulla nostra attenzione e sulla nostra immaginazione, è, in un certo senso, un rapporto personale; non è affatto una questione indifferente che la sua presenza ci susciti o meno simpatia. Nulla è più spiacevole di manierismi ridicoli nel camminare, nell'inchinarsi, nel sedersi al pianoforte o persino nel suonare. Eppure, il virtuoso ha una spiccata tendenza a manifestare, con gesti più o meno inconsci, la propria ispirazione, la difficoltà di un passaggio o la sovrabbondanza della sua emozione. Altrettanto dannoso per il vero effetto artistico è l'affettazione di un marcato auto-compiacimento, il comportamento di chi cerca costantemente di attirare l'attenzione sulla propria autorevole persona.

La vera maestria non ha bisogno di tutto questo. Più un esecutore si presenta in modo modesto, umile e disinvolto, più conquisterà la nostra fiducia. Ci piace vedere un uomo che, interiormente preparato, affronta il suo compito con compostezza; per il quale gli ornamenti esteriori sono solo una necessità da sopportare e che dimentica tutto ciò che lo circonda non appena inizia a suonare.

¹ Leopold Schmidt (Berlino, 1860 - 1927) è stato uno storico della musica e direttore d'orchestra tedesco. Fu docente di Storia della musica al Conservatorio Stern di Berlino e stimato critico musicale per il Berliner Tageblatt. Fu autore di importanti monografie su Meyerbeer, Haydn, Mozart e Beethoven.

² Si veda il capitolo «Esecuzione e resa» (Vol. VII).

Se una presenza e un comportamento appropriati sono entrambi prerequisiti (che possono essere trascurati solo in rari casi, di fronte a un maestro di immensa statura), l'abile disposizione del programma è a sua volta un potente mezzo di successo. La scelta dei brani da eseguire deve essere considerata sia da un punto di vista soggettivo che oggettivo. La personalità artistica dell'esecutore è il fattore decisivo. Se una composizione non «si adatta» a una particolare individualità, non deve entrare nel repertorio, per quanto possa essere d'effetto. Quasi tutti i talenti sono limitati, e ogni artista fa bene a conoscere i propri limiti, senza lasciarsi sviare in campi dove, nel migliore dei casi, può solo imitare. La mancanza di una simile autocritica è abbastanza spesso la causa di un parziale, o persino totale fallimento.

L'effetto sul pubblico è un altro punto di vista da considerare. Bisogna valutare se le composizioni che si desidera suonare siano effettivamente adatte a un'esecuzione da concerto; se incontrino il gusto non della massa, ma di contemporanei competenti e di mente seria; se offrano sufficiente varietà, momenti di grande intensità e contrasti efficaci. L'arte di organizzare un programma in cui luci e ombre siano equamente distribuite, che non sia troppo brillante né monotono, e che, pur con tutti i suoi contrasti, preservi la propria unità, è estremamente difficile. Al giorno d'oggi, questa richiesta di «unità» è stata molto enfatizzata, e si è fatto ricorso ai cosiddetti «programmi storici» che, senza dubbio, hanno risolto molte difficoltà grazie alla loro continuità prestabilita.

Tuttavia, la sala da concerto non è un'aula scolastica, e le note storiche, biografiche o le date non hanno posto nei programmi. Anche se non viviamo più ai tempi di Liszt - il quale non considerava una sonata adatta all'esecuzione da concerto, ma suonava fantasie su temi d'opera - non dovremmo mai dimenticare che il concerto, per sua stessa natura, mira all'intrattenimento musicale e non è un'istituzione didattica. Non è il bisogno di conoscenza che deve essere soddisfatto, bensì il desiderio di godimento estetico; e tale desiderio si appaga al meglio se, nell'organizzare un programma, ci si lascia guidare esclusivamente da principi estetici. Un musicista di gusto, dalle raffinate sensibilità, deve solo consultare i propri sentimenti - a patto di avere una sufficiente conoscenza della letteratura musicale - e sceglierà correttamente sia nella selezione che nel raggruppamento dei brani, garantendosi così il successo in anticipo.

L'elemento principale, quello che determina la decisione finale, è naturalmente il terzo punto: l'arte dell'interpretazione. Non prendo qui in considerazione la tecnica, l'agilità, il tocco o la memoria del pianista, poiché tutti questi elementi sono dati per scontati come prerequisiti per il successo in un'esecuzione pubblica. Il virtuosismo tecnico in sé ha procurato fama e ammirazione a molti, eppure raramente costituisce l'unica caratteristica, poiché l'esperienza dimostra che un'abilità tecnica di alto livello è sempre accoppiata al talento musicale. Inoltre, essa soddisferà l'ascoltatore solo in quelle composizioni dove la tecnica è l'elemento primario, e quello è un campo assai limitato. Nella vera musica - cioè la musica come arte dell'espressione - ogni effetto dipende dall'intrinseca musicalità dell'esecutore.

A un pianista che si esibisce in pubblico io domando, prima di tutto, di saper differenziare gli stili dei vari periodi e dei diversi compositori (come, ad esempio, lo stile classico, romantico e moderno; lo stile di Bach, di Beethoven, di Chopin e così via). Inoltre, egli deve essere in grado di dimostrare la propria comprensione della struttura formale e del contenuto di una composizione nel suo significato più profondo. In aggiunta, mi aspetto che sia tutt'uno con il compositore - che abbia una sorta di intangibile relazione interiore con la sua opera, che il pubblico percepirà chiaramente anche se non sarà capace di individuarla con un giudizio critico rigoroso.

Ogni vera opera d'arte racchiude in sé determinati requisiti per la sua presentazione. Siamo d'accordo sul fatto che esista uno standard preciso, indiscusso da chi possiede competenza, la cui violazione significherebbe arbitrio. Siamo anche d'accordo sul fatto che, all'interno di questo standard, possa esistere una ricchezza di variazioni e di possibilità interpretative tali da non poter essere scoperte solo attraverso una rigida aderenza al testo o alle esatte indicazioni agogiche e dinamiche. Ed è proprio questa «interpretazione» che rende davvero interessante il modo di suonare di un artista. Dove si devono tracciare i confini? Dove risiede la via di mezzo tra l'esecuzione oggettiva e quella soggettiva?

Un'oggettività troppo grande appare prosaica e ci lascia freddi; noi desideriamo godere non solo della composizione, ma anche della personalità dell'interprete. Una soggettività esagerata va incontro all'obiezione di presunzione e suscita divergenze di opinione. Mi sembra che il successo di un artista da concerto dipenda non tanto da ciò che dà, quanto da come lo dà. Dipende dal fatto che la sua interpretazione sia il risultato del pensiero o dell'intuizione. Uno sforzo troppo pronunciato ci lascia freddi ed estraniati; la qualità personale inconscia, per quanto libera sia, ha il potere di convincere e trascina con sé l'ascoltatore. L'equilibrio tra rappresentazione soggettiva e oggettiva è una questione di genio.

Si vede bene che il problema del successo in un'esecuzione pubblica è estremamente complesso e non potrà mai essere risolto in modo definitivo. Non si possono stabilire regole fisse, poiché tutto dipende dall'individuo e dalla forza della sua personalità. Queste righe, per tale ragione, hanno semplicemente lo scopo di dare uno stimolo allo studente; di condurlo verso linee di pensiero che possano rivelarsi preziose per lui nella preparazione di una carriera e nella sua successiva attività.