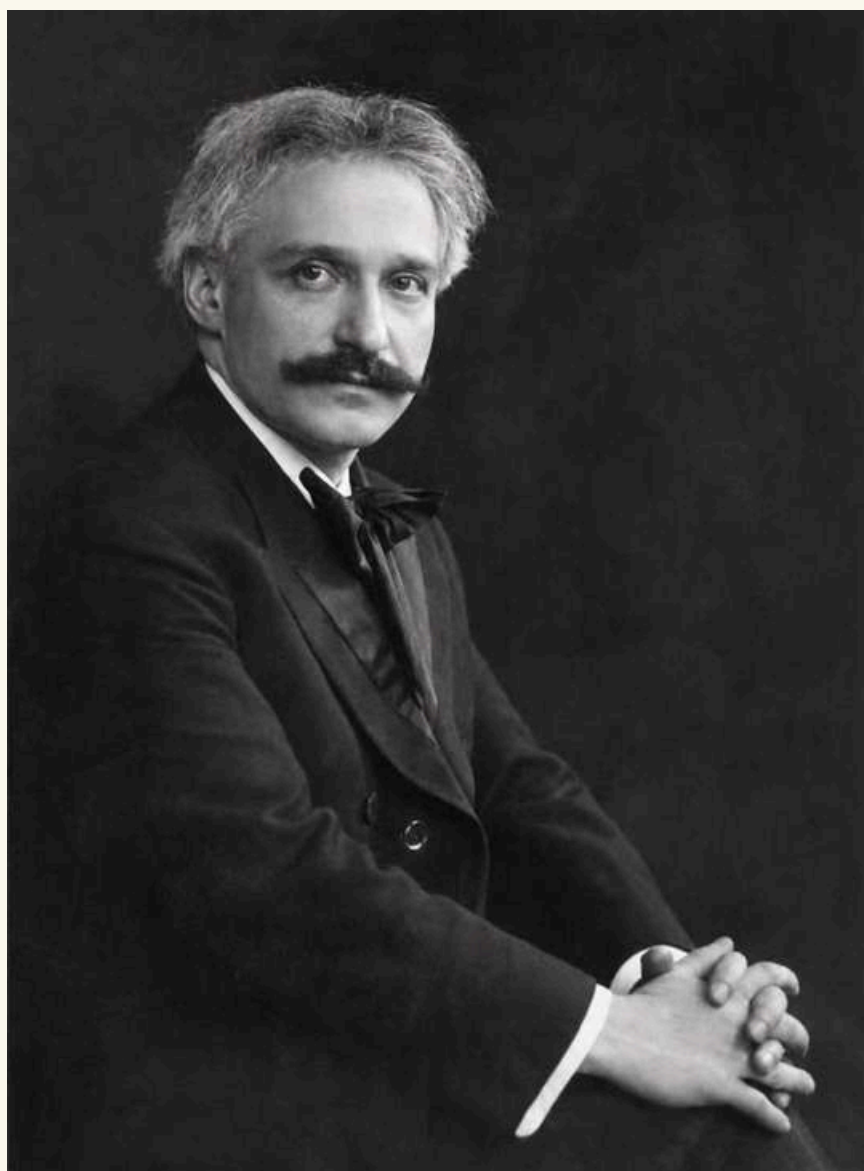


ALBERTO JONÁS
MASTER SCHOOL

OF
MODERN PIANO PLAYING & VIRTUOSITY

VOLUME I



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 I
INTRODUZIONE

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

PREFAZIONE ALLA VERSIONE ITALIANA

a cura di Marco Gaggini

Le notizie biografiche su Alberto Jonás non sono molto consistenti.¹

Sappiamo che iniziò gli studi musicali al Conservatorio di Madrid, sua città natale; mostrò un talento precoce, esibendosi già all'età di dodici anni al cospetto del re Alfonso XII e intraprendendo in seguito brevi tournée in Francia, Inghilterra e Belgio. Ciononostante, per assecondare le volontà paterne, fu inizialmente costretto a dividere l'attività pianistica con gli studi commerciali, potendosi dedicare interamente alla musica soltanto intorno ai diciotto anni. Nel 1886 si iscrisse al Conservatorio Reale di Bruxelles, dove studiò pianoforte con Arthur de Greef (allievo di Liszt) e composizione con François-Auguste Gevaert, conseguendo nel 1888 il *premier prix* in pianoforte e una menzione d'onore in armonia.

Nel 1890 prese parte al concorso pianistico "Anton Rubinstein"; non vinse, ma fu notato dallo stesso Rubinstein e invitato a unirsi alla ristretta cerchia dei suoi allievi al Conservatorio di San Pietroburgo. Le fonti non concordano sulla reale durata di questi studi: alcune testimoniano una frequentazione di pochi mesi - in seguito ai quali Jonás proseguì da autodidatta - altre parlano di un triennio. È tuttavia certo che a partire dal 1891 la sua carriera conobbe una svolta decisiva grazie al debutto a Berlino come solista, in un concerto diretto da Hans von Bülow. Da quel momento intraprese un'intensa attività che lo portò a tenere oltre duemila concerti tra Europa, America Centrale, Stati Uniti e Canada. Viene citato anche un incontro con Ignacy Jan Paderewski, sebbene rimanga incerto se Jonás abbia effettivamente compiuto un breve periodo di perfezionamento sotto la sua guida.

Nel 1894 si stabilì negli Stati Uniti, inaugurando una lunga e feconda attività didattica: dal 1894 al 1898 insegnò pianoforte alla Scuola di Musica dell'Università del Michigan, assumendo in seguito la presidenza e la direzione del Conservatorio di Detroit. Nel 1904 fece ritorno in Europa per ricoprire la cattedra di pianoforte e il ruolo di direttore di dipartimento presso il Conservatorio "Klindworth-Scharwenka" di Berlino, istituto in cui rimase attivo fino allo scoppio della prima guerra mondiale.

Nel 1914 rientrò definitivamente negli Stati Uniti, stabilendosi a New York dove consolidò la propria fama di pedagogo. Si spense a Filadelfia nel 1943.

Negli anni newyorkesi iniziò a redigere un metodo didattico che riassume l'esperienza maturata in oltre vent'anni di insegnamento. Nacque così il progetto della *Master School of Piano Playing and Virtuosity*, pubblicata fra il 1922 e il 1929: un'opera che rimane tutt'oggi, con ogni probabilità, la più vasta mai realizzata nell'ambito della tecnica pianistica. Concepita con un impianto enciclopedico, la raccolta spazia dagli esercizi basilari per le dita sino alle più sofisticate problematiche interpretative sottese all'atto performativo. Ogni aspetto tecnico viene sviscerato e supportato da esercizi specifici, il tutto corredato da migliaia di passi tratti dal grande repertorio: una monumentale testimonianza di una concezione della didattica che non lascia nulla al caso.

Jonás era poliglotta: parlava fluentemente, oltre allo spagnolo e all'inglese, anche il tedesco e il francese, un'abilità che gli permise di accedere a un numero considerevole di fonti. Inoltre, grazie ai rapporti di stima e

¹ Le informazioni sono tratte da LUCA CHIANTORE, *Storia della tecnica pianistica. Prassi, repertorio, gestualità*, trad. it. di Francesco Pareti, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2023, pp. 745-747; JAMES FRANCIS COOKE, *Great Pianists on Piano playing*, Philadelphia, Theo Presser Co., 1913, p. 397; ALBA GONZÁLEZ, AMANDA JUDITH, «Escuela magistral de la virtuosidad pianística moderna de Alberto Jonás y sus ejercicios técnicos originales: convergencia de la ejecución pianística y el estudio teórico de la técnica», Tesi di Dottorato, Universidad Autónoma de Madrid, 2007, pp. 107-117; GDAL SALESKI, *Famous Musicians of a Wandering Race*, New York, Bloch Publishing Company, 1927, pp. 328-330.

amicizia consolidati negli anni con i maggiori virtuosi del tempo, riuscì a includere nei sette volumi della raccolta esercizi scritti appositamente per il suo lavoro da personalità del calibro di Wilhelm Backhaus, Fannie Bloomfield-Zeisler, Ferruccio Busoni, Alfred Cortot, Ernő Dohnányi, Arthur Friedheim, Ignaz Friedman, Ossip Gabrilowitsch, Rudolph Ganz, Leopold Godowsky, Katharine Goodson, Josef Lhévinne, Isidor Philipp, Moriz Rosenthal, Emil von Sauer, Leopold Schmidt e Sigismund Stojowski. Molti di questi interpreti inviarono a Jonás fotografie scattate per l'occasione, allo scopo di illustrare le posizioni "corrette" o "scorrette" delle mani e delle braccia alla tastiera; un materiale iconografico che può costituire oggi una testimonianza interessante per osservare l'evoluzione della postura e della fisiologia pianistica a cavallo tra il XIX e il XX secolo.

Nella lista dei pianisti coinvolti da Jonás si notano però almeno due importanti assenze del panorama didattico di inizio Novecento: Tobias Matthay e Rudolf Maria Breithaupt. Negli anni Venti i loro trattati più importanti erano già ampiamente diffusi, commentati e talvolta oggetto di dibattito, anche al di fuori dei confini inglesi e tedeschi.² Appare pertanto improbabile che Jonás non fosse a conoscenza delle loro teorie, specialmente se si considera che egli insegnò a Berlino proprio negli stessi anni in cui Breithaupt era docente al Conservatorio "Stern" della medesima città e dava alle stampe i primi due volumi della sua *Die natürliche Klaviertechnik*. È vero però che la *Master School* è concepita essenzialmente come un metodo - ovvero un compendio di ciò che empiricamente i pianisti avevano fino ad allora escogitato per risolvere i problemi tecnici - non come un trattato. Le opere di Matthay e Breithaupt inauguravano invece un nuovo approccio alla didattica pianistica, fondato su criteri scientifici. Della cosiddetta "rivoluzione del peso" non si trova traccia nell'opera di Jonás, salvo un breve accenno nel Volume 5 dedicato alla tecnica degli accordi. Questo apparente controsenso - soprattutto se si tiene conto che di quella rivoluzione erano protagonisti proprio molti dei nomi citati in copertina (nonché Anton Rubinstein) - è in realtà una perfetta testimonianza di un'epoca di trasformazioni, in cui nuove prospettive tecnico-stilistiche, stimulate dall'evoluzione tecnologica del pianoforte moderno, convivevano con "vecchi attrezzi" della didattica pianistica. I pianisti di mestiere sapevano che un mezzo non avrebbe escluso l'altro, ovvero che l'uso del peso del braccio non avrebbe mandato in soffitta la tecnica di dito, né, di conseguenza, gli esercizi atti a svilupparla e perfezionarla. Non è un caso che Ferruccio Busoni trovasse perfettamente logico collaborare con Jonás, pur essendo stato nello stesso tempo uno dei più espliciti sostenitori dell'opera e delle teorie di Breithaupt.³

La *Master School* venne pubblicata con il testo in quattro lingue (inglese, tedesco, francese e spagnolo). Malgrado il suo indiscutibile valore e il fatto che si rivolgesse potenzialmente a un pubblico vasto, non ebbe un'ampia diffusione e dopo la morte dell'autore fu quasi dimenticata. Tale oblio costituisce un caso singolare nella storia della didattica pianistica, soprattutto se si considera che pianisti come Busoni, Lhévinne, Rosenthal e Rachmaninov la ritenessero uno dei migliori lavori mai scritti sull'argomento.

Il motivo si può rintracciare in fattori storici - la grande depressione successiva al 1929 ebbe infatti un forte impatto sull'editoria musicale americana - ma probabilmente anche nell'essenza stessa dell'opera. Nella didattica pianistica si era abituati (e, per la verità, lo si è ancora oggi) a manuali di tecnica concepiti per un uso immediato e pratico. Se si considerano i volumi di esercizi di maggior successo, come quelli di Czerny, Hanon, Pischna, Dohnányi, Philipp e Cortot, o le poderose raccolte di Liszt e Cesi, la caratteristica che li accomuna è la presentazione di formule ripetitive in un ordine stabilito. In questi testi non è richiesta una particolare "creatività" né al docente né allo studente: lo scopo è meramente quello di avere a portata di mano un nucleo

² Per rimanere al caso italiano, le traduzioni delle opere di Matthay e di Steinhausen generarono sulle riviste un dibattito fra Marcello Capra (editore, pianista dilettante e strenuo sostenitore delle moderne teorie) e pianisti come Longo e Montani. Cfr. Marcello Capra, *Psicofisiologia, Pianoforte, Tobia Matthay. Appunti polemico-pianistici di un autodidatta sessantenne*, Torino, S.T.E.N., 1920, pp. 5-25.

³ Cfr. Ferruccio Busoni, *Rudolf M. Breithaupt: "Die natürliche Klaviertechnik"*, «Die Musik», IV, n. 22 (1905), p. 281.

consistente di esercizi pronti all'uso, spesso già strutturati in progressione. La vastità dell'opera di Jonás impone a docente e allievo di operare delle scelte – calibrate anzitutto sulle specifiche necessità individuali – e di pianificare il lavoro sul lungo periodo, per poter assimilare gli esercizi ideati per ciascuna difficoltà tecnica. Inoltre, secondo un criterio comune a molti metodi coevi, numerose formule sono presentate per poche battute nella sola tonalità di Do maggiore, demandandone la trasposizione in tutte le altre tonalità. Se alcune di esse appaiono elementari, altre richiedono un controllo tecnico e una partecipazione mentale tali da rallentare sensibilmente lo studio: un fattore temporale che può rivelarsi scoraggiante. D'altronde, la trasposizione integrale non solo avrebbe moltiplicato a dismisura il già cospicuo numero di pagine dell'opera, ma sarebbe risultata un'operazione pedissequa e finanche superflua in un contesto storico in cui la familiarità con l'armonia alla tastiera e la pratica dell'improvvisazione erano assai più diffuse rispetto a oggi.

Come scrive Luca Chiantore nel suo ampio studio sulla storia della tecnica pianistica "*forse è giunto il momento di riscattare dall'anonimato questo lavoro unico e straordinario perché inizi ad occupare il posto che merita nella storia del pianoforte*".⁴ Partendo da questa premessa, ho intrapreso la traduzione dei volumi e la trasposizione sistematica degli esercizi in tutte le tonalità: un'operazione pensata a vantaggio degli studenti che potrebbero riscontrare maggiori difficoltà in questa pratica, ma condotta con l'auspicio che l'armonia al pianoforte e un minimo di destrezza nel trasporto siano obiettivi primari di ogni aspirante pianista. Per questa ragione, l'assetto grafico della versione italiana – e il suo volume di pagine ancor più imponente – è stato specificamente concepito per la fruizione su dispositivi digitali, scongiurando così il massiccio dispendio di carta stampata.

MARCO GAGGINI

Maggio 2026

⁴ LUCA CHIANTORE, *Storia della tecnica pianistica. Prassi, repertorio, gestualità*, op. cit., p. 747.

The Author & His Collaborators

Rudolf Ganz
 Leopold Godowsky
 Joseph Lhevinne
 Jonas Friedman
 Ossip Gabrilowitsch
 Ferruccio Busoni
 Emil von Sauer
ALBERTO JONAS
 Ernst von Dohnányi
 Alfred Cortot
 Wilhelm Bachaus
 Isidore Philipp
 Leopold Schmidt
 Arthur Friedheim
 Fannie Bloomfield Ziesler
 Moriz Rosenthal
 Katherine Goodson
 Sigmund Stojowski

INTRODUZIONE DELL'AUTORE

Nella *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity* ho cercato di sintetizzare l'esperienza e i risultati raggiunti in due secoli di prassi pianistica.

Il mio obiettivo è stato quello di produrre un'opera di valore pratico, epurata da tutto ciò che è superfluo o ridondante; ciononostante, essa ha raggiunto proporzioni considerevoli. Lo studente potrebbe quindi essere incline a domandarsi: "Devo davvero farmi strada attraverso la selva apparentemente infinita di esercizi contenuti in quest'opera?" Che si senta rassicurato: non vi è alcun obbligo di eseguire ogni singolo esercizio.

Il lavoro - che inizia da quello che solitamente viene definito *Grado Intermedio* - è in realtà una raccolta di metodi: metodi per le terze, le seste, le scale, gli arpeggi, le ottave, i trilli e così via. Si tratta di un'esposizione concisa eppure esaustiva - come nessuna opera pedagogica precedente era mai riuscita a realizzare - di tutte le molteplici componenti tecniche ed estetiche che, nel loro insieme, costituiscono il vero virtuosismo e la maestria nell'esecuzione pianistica del XX secolo.

In secondo luogo, non si tratta di un'opera composta esclusivamente da esercizi. Basta scorrere l'indice per rendersi conto che molti capitoli sono dedicati a questioni artistiche che nulla hanno a che vedere con il meccanismo digitale in senso stretto, ma senza le quali l'esecuzione pianistica risulterebbe arida e sterile dal punto di vista estetico, simile a un deserto. Alcuni degli argomenti sviluppati in queste pagine non sono mai stati presi in esame, discussi o approfonditi in nessun trattato pedagogico del passato. A tal proposito, anche nei capitoli dedicati alla tecnica pura si troveranno molte formule tecniche assolutamente nuove e finora inedite.

In terzo luogo, il testo contiene un numero eccezionalmente elevato di esempi tratti dall'intera letteratura pianistica, sia classica sia moderna. Tali passi - scelti per le loro specifiche difficoltà tecniche, per il loro peculiare interesse dinamico o agogico, o per particolari effetti di pedale - non sono stati semplicemente citati: sono consapevole, infatti, che lo studente medio non è incline a studiare frammenti di composizioni estranee al proprio repertorio. Nella quasi totalità dei casi, questi esempi sono stati trascritti, commentati e corredati di informazioni relative alla loro esecuzione. In questo modo si offre all'allievo un forte incentivo a esercitarsi su passaggi che, in prospettiva, si tradurranno in brani già assimilati in anticipo.

E infine, a proposito degli esercizi stessi: la natura, la portata, lo scopo e l'efficacia degli "esercizi tecnici" dovrebbero essere compresi appieno. Credo, tuttavia, che pochi pianisti ne abbiano una reale consapevolezza.

Un dato è evidente: l'esercizio è essenzialmente un mezzo per conferire alle dita, alle mani, ai polsi e alle braccia la flessibilità, l'indipendenza, la forza, la velocità e la resistenza necessarie all'esecutore per assolvere il proprio compito. Eppure, ben pochi sono in grado di stabilire con certezza dove e quando l'utilità di una determinata formula tenda a esaurirsi, per quanto tempo vada praticata o, qualora venga interrotta, quando e se debba essere ripresa.

Gli esercizi tecnici sono generalmente suddivisi in due categorie: quelli di carattere cosiddetto "quotidiano" e quelli destinati a un uso occasionale. Esaminiamo attentamente la questione.

Che cos'è un "esercizio quotidiano"? Un frammento che andrebbe studiato scrupolosamente ogni giorno? Se così fosse, saremmo di fronte all'incubo dei *Quaranta esercizi quotidiani* di Czerny, ognuno dei quali, secondo le prescrizioni del compositore, esige di essere eseguito dalle venti alle quaranta volte di seguito. Oppure si pensi agli *Studi quotidiani* di Tausig - ben 107! - ognuno dei quali deve essere trasportato in tutte le tonalità. O ancora ai *Sessanta esercizi* di Hanon che, stando alle istruzioni dell'autore, andrebbero suonati inte-

gralmente ogni giorno. Oltre a questi, si potrebbero citare le raccolte di Herz, Pischna, Plaidy, Le Couppey, Rosenthal-Schytte; l'immensa biblioteca delle restanti opere didattiche di Czerny; i dodici volumi di esercizi originali di Liszt; o le elaborate sillogi di Germer, Döring, Zintscher, Philipp, Joseffy, Arnould-Kreuer, e via dicendo.

Scoraggiante? No, semplicemente impossibile; e, aggiungiamo, del tutto sterile.

Non esistono "esercizi quotidiani". Nessuno ha mai studiato determinati esercizi, nemmeno le scale, senza mai tralasciarli nella propria routine giornaliera. Proprio come è vana una preghiera pronunciata meccanicamente dalle labbra, ma che non provenga dal cuore, così un esercizio svolto per pura formalità, come un dovere autoimposto, è privo di qualsiasi valore. Le formule tecniche dovrebbero, al contrario, essere variate. Se un determinato esercizio produce un effetto particolarmente positivo, lo si pratichi pure, ma solo finché se ne avvertano i benefici, finché la mente rimanga vigile e concentrata su di esso, per la sola ragione che si percepisce il progresso che sta determinando.

Lo ribadisco ancora una volta: non esistono "esercizi quotidiani". Una volta conquistato un obiettivo e superata una difficoltà, occorre cercarne di nuovi. L'esperienza personale vi insegnerà presto che alcuni esercizi hanno cessato di porvi problemi, anche se eseguiti a una velocità considerevole. Non si pratichino mai più.

Se le mie conclusioni sono corrette, ne consegue che il pianista dovrebbe avere a disposizione un'ampia raccolta di esercizi a cui attingere ogni volta che desidera dedicarsi allo sviluppo della tecnica. E va ricordato che un esercizio capace di offrire ottimi risultati a un esecutore può rivelarsi superfluo per un altro. Questo spiega l'ampia portata del presente lavoro.

Ma quando dobbiamo ricorrere a determinati esercizi? Quella che segue può essere considerata una valida regola generale da osservare: si dovrebbero strutturare due, tre, quattro o più serie – una per ogni settimana – e, di tanto in tanto, interromperne del tutto la pratica, se non nei termini che illustrerò in seguito.

Gli esercizi tecnici sono davvero necessari? I grandi interpreti li praticano davvero ogni giorno? Molti celebri virtuosi, all'apice della carriera, quando veniva loro chiesto quali formule tecniche studiassero, rispondevano probabilmente: "Nessuna! Non pratico mai esercizi!". Alcuni arrivavano addirittura ad affermare di non averne mai studiati in vita loro. Tali risposte, per quanto fornite in buona fede, rischiano di fuorviare gli studenti e di causare gravi danni didattici.

È vero che il grande concertista che ha raggiunto l'apice delle proprie facoltà non si esercita più su modelli stereotipati. Ma li ha studiati in gioventù, mentre lottava per raggiungere le vette che alla fine ha scalato. E sbaglia se crede di non praticare più esercizi, così come si inganna quando afferma di non averne mai fatti. Ogni virtuoso continua a farlo, dal momento che ogni giorno inventa esercizi specifici per i passaggi più complessi del brano che sta studiando. «Perché allora non iniziare allo stesso modo?», domanderà il neofita. Perché perderebbe il beneficio dei mezzi tecnici che il grande virtuoso ha impiegato a suo tempo, fino al giorno in cui hanno cessato di essergli utili.

Quando è opportuno, dunque, affrontare esercizi che riguardino direttamente i passaggi difficili di un brano che si sta studiando?

Subito, non appena si siano padroneggiate le forme correnti della tecnica pianistica. Questo è il segreto così gelosamente custodito dal virtuoso che afferma di non aver mai praticato, né di praticare tuttora, esercizi tecnici. È un segreto che rivelo in quest'opera. Presento un gran numero di "Esercizi preparatori", insieme ai passi che li hanno ispirati – sezioni complesse tratte dalle opere di Beethoven, Chopin, Liszt, e altri – e chiari-

sco che essi vanno considerati esclusivamente *come modelli per analoghe formule che lo studente dovrà inventare autonomamente*.

Una parola sugli esercizi originali che propongo in questo libro: essi sono stati selezionati con infinita cura tra centinaia di altri. Sono certo che ognuno di essi possieda un rilevante valore individuale, così come sono convinto che tutti esercitino un impatto decisivo, diretto e benefico sulla maturazione dell'aspirante pianista. Tuttavia, non mi sono limitato a quanto potevo offrire io stesso. Con il cortese consenso di diversi editori, ho riprodotto, per ciascun aspetto della tecnica e da ognuno dei "Metodi" raccolti a cui ho già accennato, quello che a mio avviso rappresenta il meglio offerto dagli autori di maggior successo della letteratura pedagogica. Ciò ha accresciuto notevolmente il valore pratico del mio lavoro.

Ma ciò che rende la *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity* un'opera unica e senza precedenti nella storia della musica è il fatto che praticamente tutti i grandi pianisti dell'epoca contemporanea abbiano collaborato con me, fornendomi materiale tecnico di inestimabile valore.

Ferruccio Busoni, Emil von Sauer, Moriz Rosenthal, Leopold Godowsky, Ernst von Dohnányi, Josef Lhévinne, Ossip Gabrilowitsch, Arthur Friedheim, Rudolph Ganz, Sigismond Stojowski, Alfred Cortot, Wilhelm Backhaus, Fannie Bloomfield-Zeisler, Katharine Goodson, Ignaz Friedman, Isidor Philipp: tutti hanno esaminato attentamente questo lavoro e vi hanno contribuito con esercizi originali, redatti appositamente.

Quando Moscheles e Fétis pubblicarono il loro *Méthode des Méthodes*, oggi del tutto superato, poterono orgogliosamente annoverare Chopin e Liszt tra i propri collaboratori: il primo fornì tre incantevoli *Studi* [i *Trois Nouvelles Études*]; il secondo, due delle sue più celebri pagine pianistiche, *Waldesrauschen* e *Gnomonreigen*. Questi poemi sinfonici, tanto affascinanti quanto ardui, non sviluppano la tecnica pianistica: la presuppongono.

Nella *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*, i grandi virtuosi che ho già menzionato hanno fornito i *propri esercizi tecnici*: l'ausilio più diretto ed efficace che un didatta possa desiderare per i propri allievi.

Per quanto riguarda i capitoli che trattano gli aspetti spirituali, estetici ed emozionali dell'esecuzione pianistica, se aiuteranno ad ampliare gli orizzonti del giovane musicista, a rafforzare la sua fiducia in se stesso, ad accrescere il suo rispetto per i grandi maestri della musica, allora avrò raggiunto il mio scopo. Il mio obiettivo è quello di aiutare il docente e lo studente a superare le asperità di un cammino che, sempre in salita, non conduce solo alla maestria e al successo – questi non sono altro che il risultato delle forze impiegate saggiamente –, ma anche alla profonda e inspiegabile gioia con cui la Musica, se amata, onorata e venerata, riempie il cuore dell'artista sincero e fervente.

A handwritten signature in black ink, reading "Alberto Jones". The signature is written in a cursive, flowing style with a long horizontal flourish underneath.

ATTEGGIAMENTO MENTALE

Dante scrisse sulle porte dell'Adamo: "Lasciate ogni speranza, o voi ch'entrate". Sulla soglia dell'Arte dovrebbe invece essere impresso: "Portate con voi la speranza e il fervore immortali dei vostri cuori, o voi che entrate". Solo così l'Arte diventerà per te il Paradiso che hai sempre sognato. Sarà allora tua la gioia profonda e indescrivibile che una creazione alta e nobile dona all'anima di un artista. Non esisterà per te la fatica dell'esercizio, né sarai vittima di periodici scoraggiamenti, né di sforzi senza scopo, insignificanti o di breve durata. Impara e lavora ogni giorno, e fallo per il puro piacere di imparare e lavorare. Studia con volontà, sincerità ed entusiasmo. Bada, però, a non inaridire la tua mente e il tuo cuore nel solo tentativo di acquisire dita agili e forti, e polsi leggeri e potenti.

Valuta attentamente a chi affidare la tua formazione artistica affinché un giorno tu possa divenire – dopo aver assimilato tutti i segreti di quest'arte – un pianista brillante, un musicista eccellente, un virtuoso dalla tecnica magistrale, dotato di un tocco e di una sonorità meravigliosi. La tua personalità artistica dovrà quindi svilupparsi con cura e determinazione, consentendoti di raggiungere il cuore e la mente dei tuoi ascoltatori e di possedere un gusto sicuro, solido, guidato da una visione davvero ampia e poetica.

Qualora tu non riesca a raggiungere un simile livello di virtuosismo – laddove ti facciano difetto quelle attitudini speciali così necessarie – il tuo mentore dovrebbe comunque guidarti nel divenire un insegnante preparato e aggiornato. Ciò ti consentirà, grazie alla qualità della tua esecuzione, alle tue competenze e ai risultati che otterrai nella didattica, di conseguire la stabilità economica e di assicurarti una solida reputazione sociale.

Pondera attentamente il tempo, i mezzi e le circostanze necessari ai tuoi studi. Organizza la tua esistenza in modo tale da trarne il massimo beneficio sul piano fisico, intellettuale e psicologico. Nessun altro potrà compiere il lavoro al posto tuo. Di conseguenza, impronta le tue abitudini quotidiane in modo che il tuo organismo acquisisca vigore e salute, giorno dopo giorno, anziché essere indebolito da eccessi, veglie notturne o altre dissipazioni del tempo. Vigila affinché i tuoi nervi – sui quali dovrai fare totale affidamento quando giungerà l'ora del trionfo o della sconfitta – rimangano saldi, calmi e sottomessi alla tua volontà; fa' sì che la tua intelligenza e la tua mente ricevano un nutrimento quotidiano e siano esercitate con l'unico fine di *sostenere* il tuo lavoro, non di ostacolarlo o distruggerlo. Custodisci una mente limpida in un corpo sano ed esercita l'attributo più prezioso dell'essere umano: il suo libero arbitrio.

Questi principi ti condurranno lontano, verso vette sempre più elevate; tu vi giungerai – vi devi giungere – forte della Fede, del Potere e della Grazia che ti sostengono. Lungo il cammino, via via che gli ostacoli e le difficoltà saranno spazzati via, trarrai gioia dal tuo lavoro quotidiano: sia nell'eseguire gli esercizi per l'articolazione digitale, sia nel cercare di evocare, con la scintilla del tuo entusiasmo e il calore della tua sensibilità, le emozioni e la bellezza dei massimi capolavori della Musica.



Diversi anni fa concepii l'idea di redigere un'opera pedagogica destinata ai docenti di pianoforte. Al fine di valorizzare il progetto, decisi di chiedere ad alcuni tra i maggiori virtuosi dell'epoca di farsi ritrarre alla tastiera, così da disporre di fotografie capaci di documentare l'esatta azione delle dita, delle mani, dei polsi e delle braccia nelle diverse posizioni esecutive. Gli artisti accolsero generosamente l'invito e le immagini vennero realizzate appositamente per la pubblicazione del volume.

Per ragioni che non occorre qui approfondire, in seguito accantonai l'iniziativa e rinunciai all'idea di dare il testo alle stampe.

Includo oggi queste straordinarie fotografie nella presente edizione della Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity, ben consapevole che esse susciteranno l'interesse e attireranno l'attenzione di chiunque aspiri alla maestria tastieristica. Il materiale iconografico sarà distribuito organicamente all'interno dei sette volumi della Master School.

ALBERTO JONÁS

EMIL VON SAUER

FERRUCCIO BUSONI

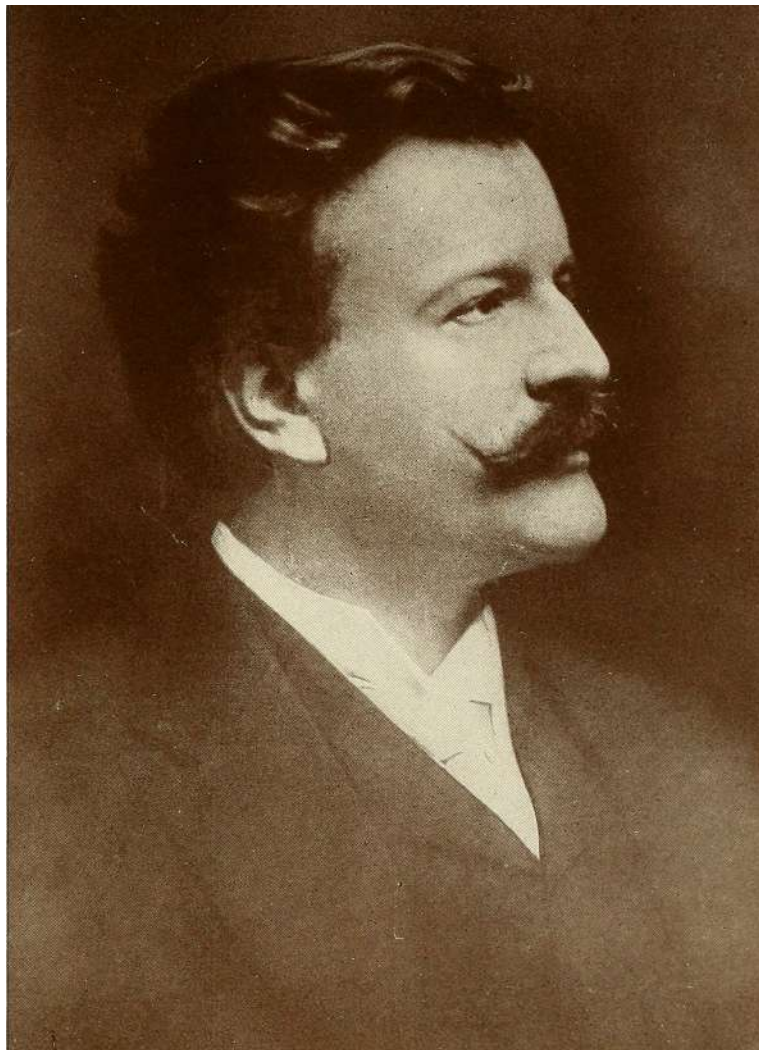


Foto realizzata appositamente per "THE MASTER SCHOOL OF MODERN PIANO PLAYING AND VIRTUOSITY", da H. Herrmann, Berlino, Germania.

Foto realizzata appositamente per "THE MASTER SCHOOL OF MODERN PIANO PLAYING AND VIRTUOSITY", da H. Herrmann, Berlino, Germania.

LEOPOLD GODOWSKY

MORIZ ROSENTHAL



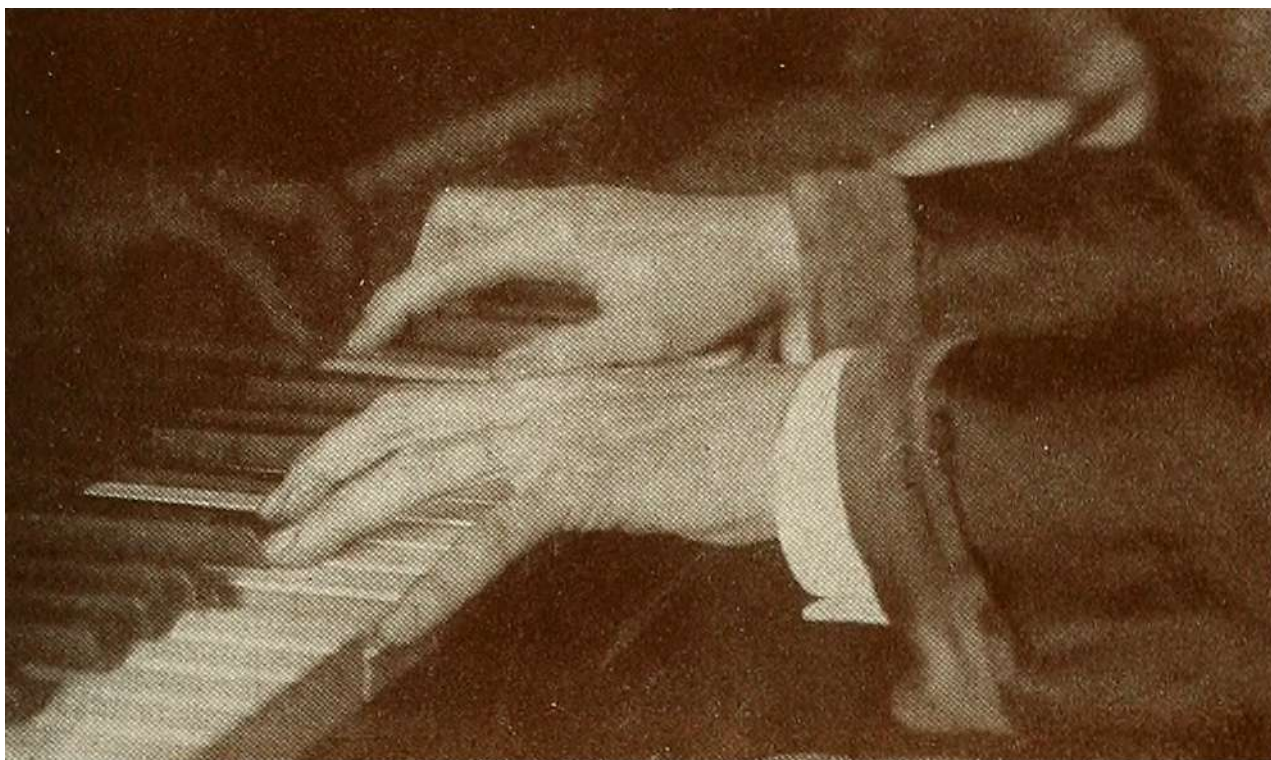
IGNAZ FRIEDMAN

JOSEF LHÉVINNE

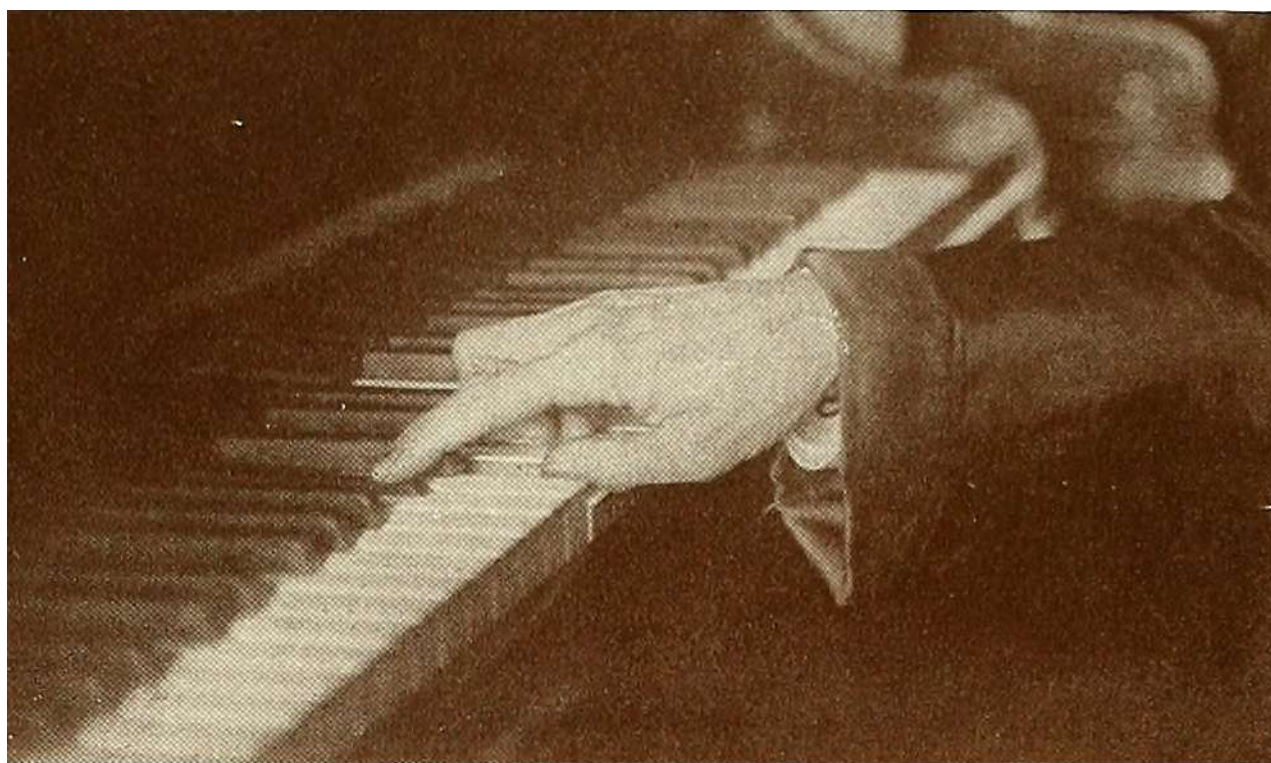


Foto di Mishkin, New York

FERRUCCIO BUSONI

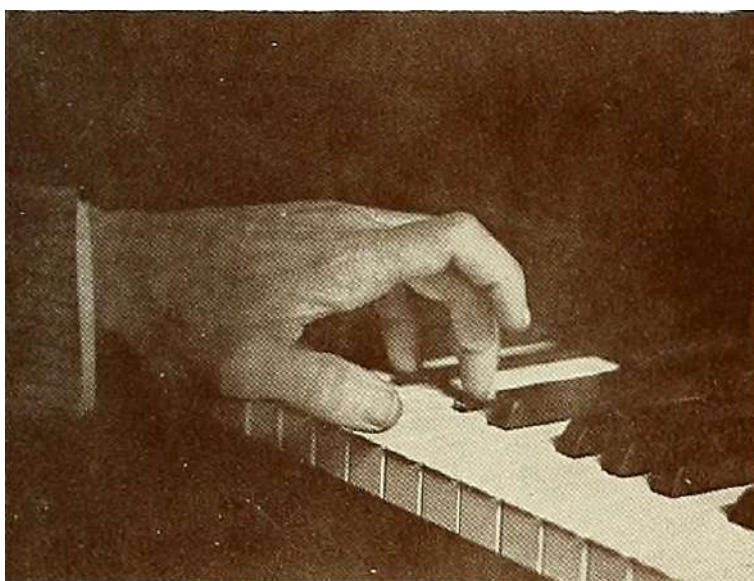


Dimostrazione di come il quinto dito possa essere posizionato in modo errato proprio sul bordo del tasto, sebbene la posizione generale delle dita, della mano e del polso sia corretta.

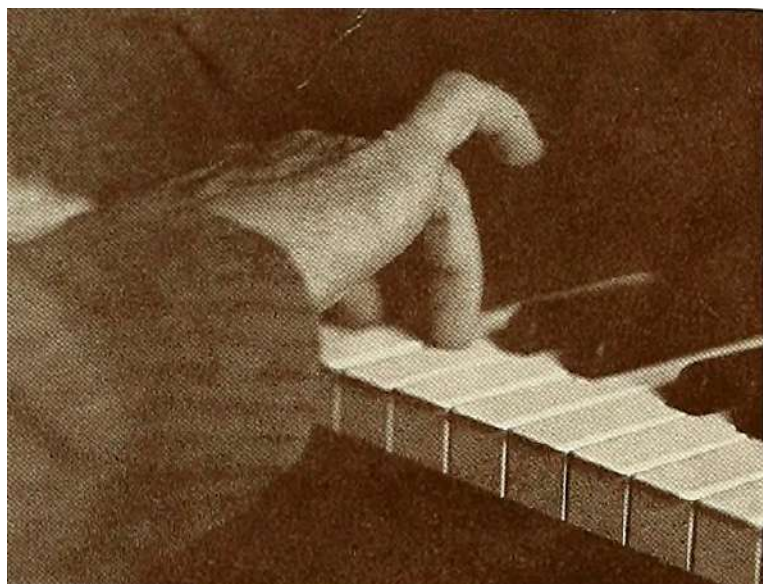


Posizione corretta delle dita, della mano e del polso, con movimento corretto di "passaggio" del pollice.

EMIL VON SAUER



Posizione corretta e corretto sollevamento del secondo dito.



Dimostrazione di come il quinto dito possa essere sollevato troppo in alto.

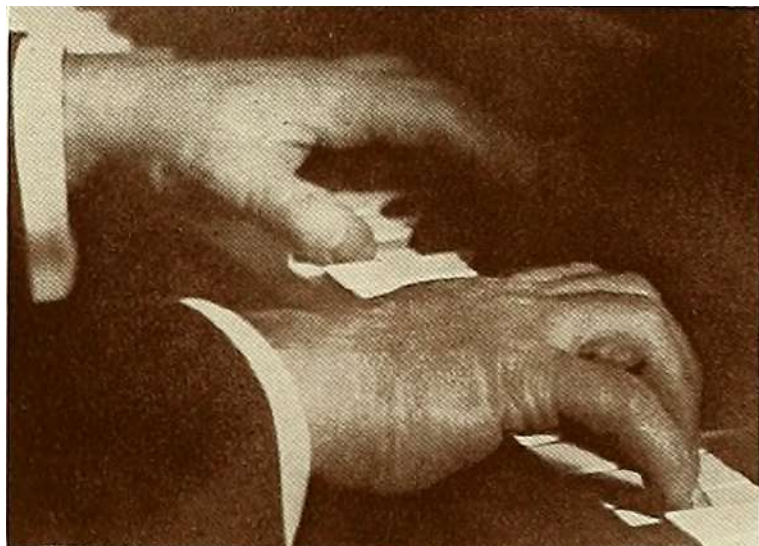


Dimostrazione di come il pollice possa essere posizionato in modo errato proprio sul bordo del tasto, sebbene la posizione generale delle dita, della mano e del polso sia corretta.

EUGÈNE D'ALBERT



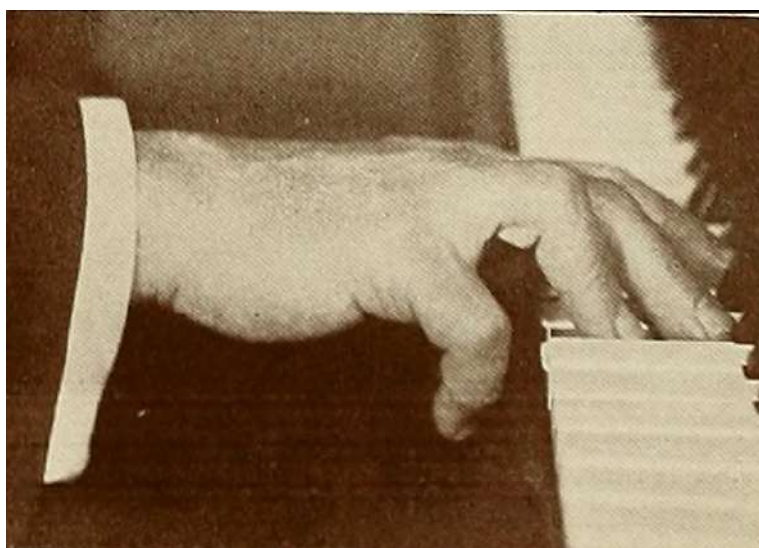
Posizione corretta delle dita, della mano e del polso. Questo straordinario scatto del massimo interprete del repertorio beethoveniano dopo Liszt – nonché tra i più grandi virtuosi del pianoforte dell'era moderna – è stato realizzato espressamente ed esclusivamente per la *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*.



Posizione corretta della dita, della mano e del polso



Posizione corretta della dita, della mano e del polso quando si suona sui tasti neri.



Dimostrazione di una posizione errata. Il polso è troppo alto, il quarto dito “cede”, il quinto pende fuori dalla tastiera.

IGNAZ FRIEDMAN



Posizione corretta delle mani "intrecciate". Si noti che la mano sinistra si trova sopra la mano destra. Di solito questa è la tecnica migliore.



Posizione corretta delle dita, della mano e del polso, con corretto movimento di "passaggio" del pollice.

Posizione corretta delle dita, della mano e del polso. Questa fotografia del più importante interprete vivente di Chopin, nonché uno dei più brillanti virtuosi del pianoforte attualmente in attività, è stata scattata appositamente ed esclusivamente per la *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*.

ERNEST VON DOHNÁNYI



Posizione corretta delle mani "intrecciate". Si noti che la mano sinistra si trova sopra la mano destra. Di solito questa è la tecnica migliore.

Posizione corretta delle dita, della mano e del polso. Questa rara fotografia di uno dei più straordinari virtuosi ungheresi dopo Liszt è stata scattata appositamente ed esclusivamente per la *Master School of Modern Piano Playing and Virtuosity*.

FANNIE BLOOMFIELD-ZEISLER



Posizione corretta della mano destra



Dimostrazione di una posizione scorretta nel "passaggio" del pollice, sebbene dita, mano e polso siano correttamente posizionati e le dita sollevate correttamente. L'articolazione esterna del pollice è piegata così tanto da far apparire il dito storto. Confrontarla con la posizione "corretta" del passaggio del pollice.



Posizione corretta della mano sinistra

ALBERTO JONÁS



Posizione corretta delle dita, delle mani e dei polsi



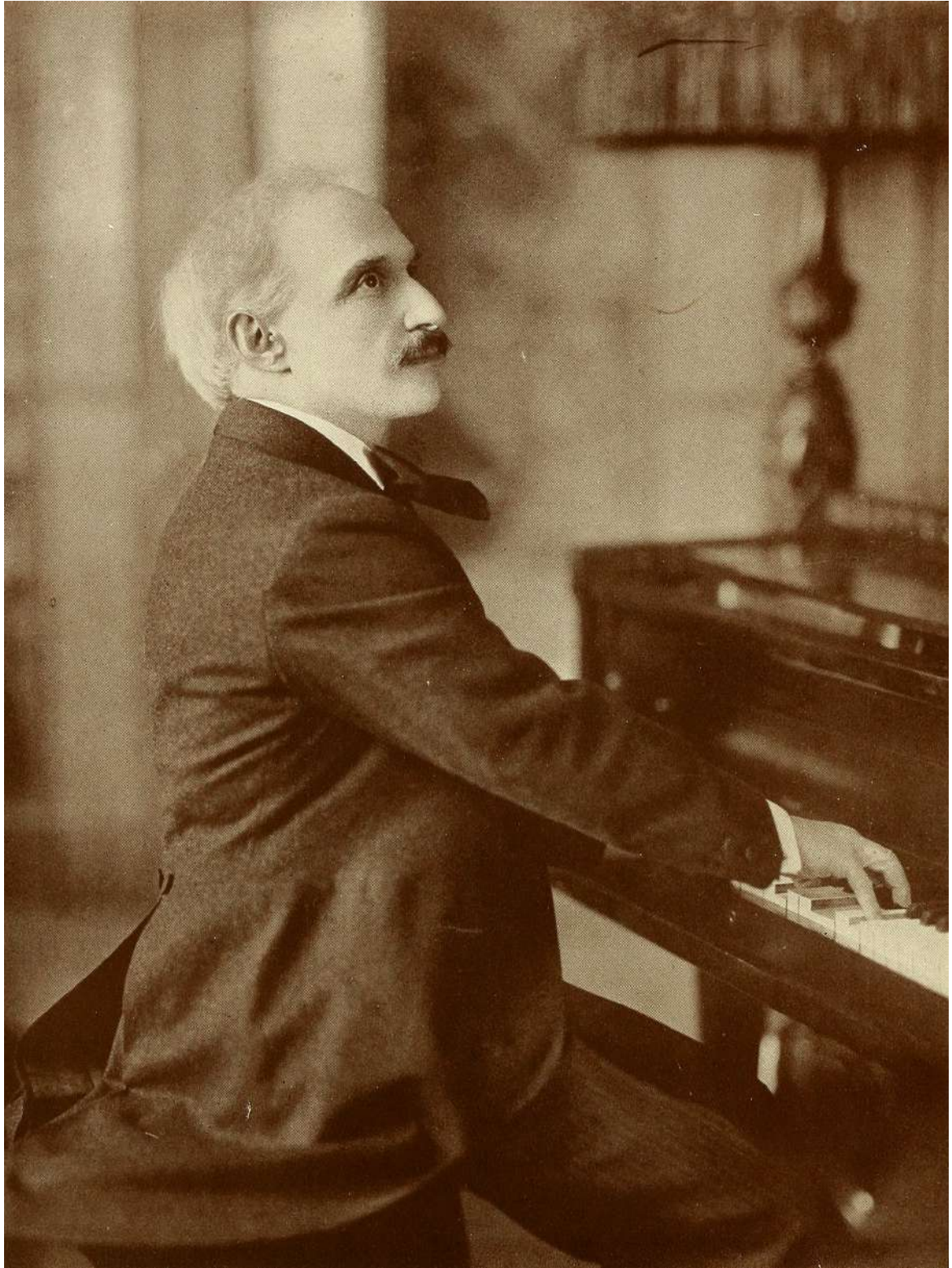
Posizione corretta delle dita, della mano e del polso e corretto sollevamento del mignolo.



Dimostrazione di una posizione errata. Le nocche sono abbassate, invece di essere leggermente sollevate rispetto al dorso della mano. Il mignolo è posizionato male (confronta con la "posizione corretta").



Dimostrazione del "cedimento" dell'articolazione estrema del terzo dito. Questa posizione e questo movimento scorretti del dito comportano un suono più debole, un tocco irregolare e un modo di suonare poco elegante.



Alberto Jonás