

PIERO RATTALINO

# *La tecnica di Chopin*

Con cenni di storia e teoria, ed esercizi di tocco



# Indice sommario

Presentazione di FEDELE CONFALONIERI	
<i>Il pianista come atleta e il pianista come sportivo</i> .....	VII

## Introduzione DIÓSKOUROI

CHOPIN E LISZT .....	3
Appagamento ed eccitazione .....	3
Due poetiche, due stili, due tecniche .....	7
La magica sestina di Jean-Jacques: il pollice .....	10
Seguito della sestina: gli scavalcamenti .....	12
Ma Chopin era un grande pianista? .....	13
Il mito della tradizione .....	14
La fonte inquinata .....	18
La fonte (quasi) limpida .....	20
Il dovere di contestualizzare .....	24

## Parte I DER WANDERER

VAGABONDAGGI NELLA TEORIA. ....	29
Il “sotto voce” può attendere .....	29
Due dinamiche e due timbriche .....	30
Precisazione metodologica .....	31
Il virtuosismo facile .....	31
I due tipi della forma sonora .....	32
Musica strumentale come melodramma .....	33
La macchina e le sue trappole .....	37
La scelta della forma sonora .....	38
La funzione storica di Beethoven .....	39
Lo stile della recitazione .....	40
Gli stili: romantico, iper-romantico, universale .....	41
Che cosa è il tocco .....	43
Classificazione dei tocchi .....	43
Problemi storici conseguenti alla classificazione .....	44
Il ladro gentiluomo .....	45
Dall’artigianato alla scienza .....	47
Diamo una occhiata alla ideologia .....	48
La posizione classica della mano .....	50
Dalla tecnica di posizione alla tecnica di movimento .....	51
La mano di Carlo Vidusso .....	52
Le misteriose mani da serpente .....	54
Punto d’appoggio e rotazione .....	57

I rimbalzi .....	63
La mano disossata .....	65
Funzionalità delle dita .....	68
Le cinque note secondo Chopin .....	70
Ascesa e caduta del flessore profondo .....	72
Il padrone dei tocchi .....	75
Segnare il passo e camminare .....	78
La miscelazione dei tocchi .....	79
Pelle e feltro .....	80
Gli accenti .....	83
Mani separate e Hauptstimme .....	85
Lento e forte .....	87
Metronomo e ritmi variati .....	89
Tempo ontologico e tempo psicologico-fisiologico .....	92
Il legato e il pedale di risonanza .....	96
La simil-orchestra .....	98
Il Wanderer e l'Ernähler .....	100

Parte II

DER EMÄHRER

ESERCIZI ED ESEMPI .....	105
Esercizio preliminare .....	105
Cinque dita, cinque note .....	108
Le suddivisioni chopiniane della tecnica .....	111
Eterodossia tecnica in un capolavoro giovanile .....	114
Elogio della acciaccatura .....	122
Gli studi e la mano da serpente .....	127
Caccia al lupo .....	132
Il capolavoro assoluto .....	137
Questioni di stile .....	145
“Un mondo nuovo” .....	151
Postludio in guisa di congedo .....	162

Riepilogo

ATHENA

SPIEGAZIONI E AGGIUNTE .....	167
Una tavola degli esercizi .....	167
L'allenamento del braccio .....	168
L'allenamento dell'avambraccio .....	171
L'allenamento della mano .....	172
L'allenamento delle dita .....	173
Posizioni e tocchi di combinazione e di miscelazione .....	175
I tocchi e le articolazioni del suono .....	176
Le scale inutili .....	179
Le scale utili: tre quesiti .....	182
Confiteor .....	185

<i>Indice dei nomi</i> .....	189
------------------------------	-----

## *Presentazione*

### IL PIANISTA COME ATLETA E IL PIANISTA COME SPORTIVO

Nel bel mezzo di una tranquilla giornata di tranquillo lavoro ricevetti una telefonata che mi giunse del tutto inaspettata. Mi chiamava, mi comunicò la mia segretaria, il maestro Rattalino, che conoscevo personalmente e di cui avevo letto alcuni libri ma con il quale avevo avuto poche occasioni di parlare. La sua chiamata mi diceva già di per sé che doveva dunque esserci in ballo qualcosa di stuzzicante. Incuriosito, presi la linea e salutai il Maestro, che mi salutò a sua volta. Sbrigati i soliti convenevoli di rito appresi la ragione della telefonata. Il Maestro aveva terminato da poco un libro dedicato alla tecnica di Chopin e, se l'argomento mi interessava, desiderava farmelo conoscere prima di pubblicarlo.

Se mi interessava? Caspita! Alle parole “tecnica di Chopin” il mio cuore aveva sussultato. Tutti coloro che amano il pianoforte – e io lo amo appassionatamente – venerano infatti l'autore di due grandi miti come gli *Studi op. 10* e gli *Studi op. 25*. Il “sì, mi interessa, e molto: mi mandi il libro” mi pizzicò dunque subito la punta della lingua. Tuttavia un certo senso di pudore mi trattenne, e tentai una debole difesa: “L'argomento non solo mi piace, come può bene immaginare, ma mi mette addosso l'argento vivo. Non mi è però chiaro perché lei faccia proprio a me una proposta del genere. Il pianoforte è un mio fedele compagno della vita, ho sempre cercato di occuparmene seriamente e in età non più verde ho fatto l'esame di diploma. Ma non sono un pianista militante. Perché lei si rivolge proprio a me?”. “Proprio perché non è un pianista militante ma il più noto rappresentante della categoria di fruitori alla quale si indirizza in primis il mio libro. Adesso le spiego”.

Mi spiegò che negli anni trenta dell'Ottocento c'era stata una svolta epocale nella diffusione della musica pianistica. Liszt aveva inventato il recital e aveva messo a punto una metodologia di lavoro per formare i

concertisti in modo atletico. Chopin, che già non era atletico di suo e che aveva una vasta clientela di allieve e allievi non professionisti, aveva invece messo a punto la metodologia di lavoro adatta per chi praticava disinteressatamente il pianoforte come sport, senza aspirare a rivaleggiare con i concertisti. Questa metodologia alternativa non era diventata di uso comune ed era rimasta lì, inattiva. Inattiva, ma pronta a servire chi le avesse dato udienza.

Pensai subito al cicloturismo e al presidente Prodi baldanzosamente pedalante sulle colline emiliane. “Il pianoforte come ciclismo non agonistico?”, chiesi al maestro Rattalino. “Il paragone è azzeccato. Brahms venne in vacanza in Italia molte volte, arrivando in treno ma sempre con la bicicletta al seguito. Scendeva dal vagone, ritirava il suo cavallo d'acciaio da trenta chili, lo inforcava, e andava in giro per le campagne a godersi il paesaggio”. Doveva essere uno spettacolo, un ciclista così corpulento e così corto di gamba. Risi, e decisi che non era il caso di tergiversare ulteriormente. “La ringrazio dell'invito”, dissi al Maestro. “Mi mandi il dattiloscritto. Lo leggerò e le dirò quali saranno le mie impressioni”.

Ricevetti il dattiloscritto e cominciai a sfogliarlo. Mi aspettavo di trovare un che di singolare, ma non immaginavo quanto. C'erano argomenti che ignoravo del tutto, argomenti che conoscevo intuitivamente ma non razionalmente, argomenti che mi erano familiari ma esposti in un modo che mi suonava nuovo. Elenco quelli che mi colpiscono di più. Non sapevo che Chopin avesse parlato del “punto d'appoggio” e dell'uso che se ne può fare, sebbene mi fosse capitato spesso di rilasciare il peso del braccio sul tasto abbassato. Il punto d'appoggio come lo intendeva Chopin è prezioso per suonare facendo ruotare l'avambraccio invece di affidarsi alla sola forza del dito. E serve anche per dare una spinta sul tasto e far rimbalzare come se fossero spinti da una grossa molla l'avambraccio o il braccio intero: ottave e accordi rapidi e potenti ne traggono un gran giovamento. Un altro tipo di tecnica che mi colpì fu la posizione eterodossa della mano, ad angolo rispetto all'avambraccio invece che in linea con questo. L'avevo praticata qualche volta, per necessità, ma non avevo individuato le molteplici applicazioni che può avere quando viene integrata con la oscillazione laterale e con il punto d'appoggio.

Più di ogni altra cosa mi interessò però la concezione del tempo: il tempo non come variabile indipendente ma come funzione della perce-

zione. Tempo non lineare, tempo segmentato a seconda della complessità del linguaggio, un po' come l'architettura di Frank Lloyd Wright, che invece di far scavare terrazze e terrazze per portare in piano la linea ondulata del terreno collinoso costruiva l'edificio seguendole fedelmente, quelle linee ondulate. Questa concezione non statica del tempo libera il pianista dalla schiavitù della regolarità nella scansione temporale e dallo "stile classico", che è una invenzione accademica dell'Ottocento, non una legge dei due secoli precedenti. Leggendo i capitoli dedicati a questo problema provai come un senso di liberazione e mi si spalancò davanti un campo di ricerca.

Il libro di Piero Rattalino, che è intitolato alla tecnica ma che tratta con pari impegno la poetica e lo stile, è scritto in modo piano, scorrevole, colloquiale. Ed è facilmente comprensibile. Ma se ci si ritorna sopra si capisce che la facilità di lettura nasconde la difficoltà di assimilazione. Il pianista sportivo deve impegnare le sue energie non meno del pianista atleta, ma in un modo del tutto diverso: per capire e comunicare il sostrato umano della musica, non per lo splendore della *performance*, non per fare spettacolo. Fare spettacolo può essere ed è anzi necessario – Liszt lo sapeva bene – quando ci si trova di fronte a una platea di mille spettatori, ma non quando in platea ce ne sono venti, di spettatori. E il pianista sportivo, che non è affatto un dilettante, può diventare la guida di un piccolo gruppo di familiari e di amici nel godimento della musica di alto valore umanistico.

Ci dicono i sociologi che in un prossimo futuro saremo meno impegnati nel lavoro, guadagneremo di meno e avremo più tempo da dedicare alla cultura e all'arte. Se adotteremo le idee di Chopin useremo il pianoforte, come dice il maestro Rattalino, per capire la musica, e la musica per capire l'arte, e l'arte per capire la vita. Capire la vita! Nel futuro che si prospetta, conoscere l'uomo in tutta la sua complessità sarà più importante che parlare sette lingue perché i problemi pratici dell'esistenza ce li risolverà l'Intelligenza Artificiale. Che non acquisirà però il regno delle emozioni. L'Intelligenza Artificiale non avrà le reazioni del corpo, i brividi, il pianto, il riso, gli affetti tumultuosi che la musica suscita in noi. E non avrà mai un cuore che sussulta di fronte alle magiche parole *La tecnica di Chopin*.

FEDELE CONFALONIERI

## CHOPIN E LISZT

*“Per la borghesia inglese ci vuole qualcosa di straordinario e di meccanico – cosa per me impossibile”.*

CHOPIN a Wojciech Grzymała, da Londra, 2 giugno 1848

### *Appagamento ed eccitazione*

Chopin scriveva da Londra a un suo grande amico perché in febbraio erano scoppiati a Parigi i moti rivoluzionari, avversi alla monarchia, che avevano indotto i potentati ad abbandonare la metropoli e a rifugiarsi nelle proprietà di campagna. In campagna, perché non si trattava di jacquerie, di sommossa contadina, ma di ribellione degli intellettuali e dei salariati delle città. Siccome la sua clientela di allievi e allieve private era in massima parte rappresentata da aristocratici, con la loro fuga veniva a mancare a Chopin la base economica che gli garantiva un buon tenore di vita. A Londra non erano trasmigrati i moti rivoluzionari, e non sarebbero trasmigrati perché gli inglesi avevano ormai da tempo limato un po' le unghie alla classe dominante. Nel linguaggio di oggi potremmo dire che Londra, per un migrante, era un porto sicuro.

Sicuro ma non del tutto accogliente. Chopin contava di trovarvi allievi e di tenervi concerti. Trovò cinque allievi – decisamente pochi, data la sua fama europea –, rifiutò di suonare con orchestra perché gli concedevano un'unica prova, e pubblica per di più, e tenne soltanto due concerti, a pagamento, in saloni della aristocrazia. Negli stessi mesi Thalberg si esibì in dodici concerti, in teatro. Thalberg offriva dunque quello che la classe borghese pregustava golosamente di trovare in un concertista, Chopin no. E Chopin fu molto lucido nel rendersi conto che a Londra non avrebbe messo nel carriera il frutto della caccia al tesoro.

## VAGABONDAGGI NELLA TEORIA

*Sono state tentate molte pratiche inutili e fastidiose per apprendere a suonare il pianoforte, pratiche che non hanno niente in comune con la studio di questo strumento.*

CHOPIN, *Schizzi per un metodo*

*Il “sotto voce” può attendere...*

...l'emozione no. Così mi venne di dire, parafrasando il titolo di un film di Lubitsch, celebre al tempo della mia lontana giovinezza, così mi venne di dire a un ragazzo, assai giovane e assai dotato, che durante una masterclass aveva suonato per me lo Scherzo op. 31 di Chopin. Il ragazzo che, ripeto, era assai dotato, non si sentiva soddisfatto di come aveva eseguito le prime tre battute ma non sapeva che cosa ci fosse che non marciava a dovere in quelle povere nove note per ciascuna mano. Glielo spiegai. Suonava con la stessa dinamica e con lo stesso timbro sia la parte della mano destra che quella della sinistra, come se si fosse trattato di due parti reali, di due voci. Risultato: si udivano nove ottave parallele, il che, per la musica e per il musicista dotato d'orecchio, equivaleva a una bestemmia. Bisognava invece far udire una voce e il suo raddoppio un'ottava sotto. E ciò, con una dinamica tenue, rappresentava un problema tecnico di un certo rilievo.

Ma il primo problema da risolvere, dissi al ragazzo, non era la dinamica. La dinamica poteva attendere che l'esecutore ottenesse altrove un miglioramento della sua tecnica del tocco. Ciò che veramente bisognava riformare subito era la genericità dell'emozione: si trattava di trovare per il primo nucleo tematico l'espressione di una minaccia, e per il secondo l'espressione di un grido di paura e di angoscia. Avrei potuto aggiungere che nello Scherzo io vedo la favola della Bella e della Bestia, e spiegare altre sottigliezze della tecnica. Ma non volli caricare quella tenera mente con altri pesi. Il ragazzo, sorpreso e molto incuriosito,



## ESERCIZI ED ESEMPI

*Qui non si tratta di teorie più o meno  
ingegnose ma di ciò che va dritto al fine e  
spiana la parte tecnica dell'arte*

Chopin, *Schizzi per un metodo*

### *Esercizio preliminare*

Per il neofita, e per coloro che, già sapendo suonare, vogliono ampliare le loro competenze tecniche lavorando anche con la mano disossata e con la mano da serpente, è molto importante capire, non intellettualmente ma muscolarmente, che il tasto è una leva di primo genere che dev'essere spiombata, non un pulsante da schiacciare: che è, in altre parole, una parte del sistema addetto a lanciare contro la corda un peso, non un interruttore basculante che, abbassandosi, fa passare un impulso elettrico. Per impadronirsi muscolarmente di questo concetto serve un esercizio preliminare che va eseguito sui tasti bianchi al fine di disporre per tutte le dita della stessa lunghezza della leva. Lo scopo è di arrivare – col tempo! – a valutare comparativamente le sfumature della timbrica e della dinamica prodotte spontaneamente dalle diverse dita.

Dice Chopin: “Per lungo tempo si è agito contro natura esercitando le dita a dare forza uguale. Siccome ogni dito ha una diversa conformazione è meglio non cercare di distruggere il fascino del tocco speciale di ciascun dito ma, al contrario, di svilupparlo. Ogni dito ha la forza che viene della sua conformazione”. Al contrario di quanto avveniva e ancora avviene generalmente non bisogna dunque perseguire innanzitutto l'uguaglianza, ma imparare a valutare le differenze e a sviluppare la potenza entro i limiti naturali di ogni singolo dito. Noi sappiamo bene di non poter chiedere a un flauto un suono di ottanta decibel. Possiamo ottenerlo da un trombone. Il fortissimo del flauto sarà dunque il suo, inferiore, in decibel, al fortissimo del trombone, ma collocato in una completa scala di valori. La stessa cosa vale per le dita,

## SPIEGAZIONI E AGGIUNTE

*Nil est in intellectu  
quod prius non fuerit in sensu*

Assioma peripatetico

### *Una tavola degli esercizi*

Ho detto, e non intendo smentirmi, che la scelta del cammino da far percorrere all'allievo dev'essere opera di un consumato stratega, l'insegnante. Ma ho appena detto anche un'altra cosa, e cioè che la guerra, non la scuola di guerra, forma lo stratega. Quando penso ai giovani insegnanti che non appena laureati toccano il cielo con un dito se, dopo aver messo il loro biglietto con relativo pistolotto nei bar e nelle farmacie del quartiere, vengono contattati da una mamma che è disposta ad affidargli un ragazzino o una ragazzina che per scelta personale o per imposizione genitoriale verrà messo a studiare un po' di musica, quando penso a quegli sparuti laureatini e laureatine che della didattica hanno confuse conoscenze pratiche e confusissime nozioni teoriche, allora non stento a immaginare che dopo aver letto questo mio libro si sentano sbalestrati e spaventati.

Moltissimi anni or sono un allievo, che si era appena diplomato con me, andò a farsi sentire da un grande pianista tedesco. Il quale ascoltò, e poi disse: "Bene. Ma manca passione. Adesso noi mettiamo passione". Una lezione di vita per il mio allievo e ancora di più per me. Perciò io cerco sempre di metterci del pathos, in ciò che scrivo, ed evito quindi come il fuoco il tono didascalico. Dopo essere partito senza un piano di viaggio per raggiungere una meta, la tecnica di Chopin, ho lasciato che i luoghi da visitare me li suggerisse di volta in volta il cammino che stavo facendo, e ho proceduto parlando a volte in modo sintetico e a volte sproloquiando un po'.

Malgrado le difficoltà che ho incontrato e che mi hanno più volte fatto venire i sudori freddi, studiare e riflettere sulla tecnica di Chopin

## Indice dei nomi

- Albanese Giuseppe: 164  
Anselmi Giuseppe: 149  
Arrau Claudio: 66, 75, 114, 146, 182  
Arteaga Stefano: 39  
Ashkenazy Vladimir: 76, 101
- Bach Carl Philipp Emanuel: 39, 179  
Bach Johann Sebastian: 30, 38, 41, 46, 112, 122, 145, 147, 158  
Backhaus Wilhelm: 77, 114, 161, 182  
Badarzewska Tekla: 51  
Barenboim Daniel: 77  
Battistini Mattia: 149  
Baucardé Carlo: 35  
Beethoven Ludwig van: 8, 11-12, 33, 37-40, 51, 58, 66, 77, 79, 83, 85-87, 89-90, 92-96, 99, 108, 111, 116-118, 121, 123-124, 138, 140, 146-147, 149, 155, 169, 179, 181  
Bellincioni Gemma: 148  
Benedetti Michelangeli Arturo: 59, 121, 173, 181  
Berger Ludwig: 13  
Berlioz Hector: 4-5, 94, 99  
Bernstein Leonard: 99  
Bertrand Aloysius: 26  
Böhm Karl: 150  
Bonci Alessandro: 149  
Brahms Johannes: 15, 49, 123, 128  
Brendel Alfred: 64, 79, 99, 179  
Brugnoli Attilio: 52  
Bülów Hans von: 90, 112, 155  
Burbage Richard: 42  
Busoni Ferruccio Benvenuto: 26, 49, 76, 135, 142, 161
- Cage John: 81  
Callas Maria: 151
- Caravaggio, Michelangelo Merisi: 108  
Carelli Emma: 148  
Carter Elliott: 143-144  
Cherkassky Shura: 121  
Chiantore Luca: 57  
Chopin Ludwika: 18, 20, 113, 159, 177  
Clementi Muzio: 6, 11-13, 17, 30, 32, 38, 41, 68, 75, 83, 156-157, 176-177, 186  
Corneille Thomas: 42  
Cortot Alfred: 17, 19, 26, 50, 114, 161, 171, 184  
Cramer Johann Baptist: 70, 112  
Cristofori Bartolomeo: 45  
Czartoryska Maria Anna: 156  
Czerny Carl: 8, 18, 62, 83, 89, 98, 116, 142, 156, 175, 177  
Cziffra György: 66
- D'Annunzio Gabriele: 22  
Debussy Claude: 53, 121, 155  
Delman Vladimir: 99, 121  
Denis Ferdinand: 154  
Deppe Ludwig: 76  
Devrient Ludwig: 94, 147  
DiDonato Joyce: 150  
Döhler Théodore: 116  
Dudevant Maurice: 55  
Dusseck Jan Ladislav: 68-69, 83, 179
- Eigeldinger Jean-Jacques: 10, 13, 15, 17, 19, 24, 26, 151, 178  
Elsner Józef: 152  
Enrico IV di Francia: 42  
Ernst Heinrich: 5  
Eschilo: 40  
Ewing Maria: 150

- Fassbaender Brigitte: 150  
 Fauré Gabriel: 52  
 Federico II, re di Prussia: 46  
 Filtsch Carl: 154-155  
 Fischer Edwin: 161  
 Fischhof Joseph: 7, 146  
 Flaubert Gustave: 143  
 Fontana Julian: 20  
 François Samson: 66  
 Friedman Ignaz: 133  
 Furtwängler Wilhelm: 99
- Gabrieli Andrea: 140  
 Garrick David: 42  
 Gielgud John: 42  
 Gilels Emil: 59  
 Giustini Lodovico: 46  
 Gladkowska Konstancja: 23  
 Gluck Christoph Willibald: 25  
 Godowsky Leopold: 142  
 Goldoni Carlo: 42  
 Gould Glenn: 76, 134  
 Grappelli Stéphane: 122  
 Gretsch Emilie von: 156  
 Gulda Friedrich: 121  
 Gutman Natalia: 153
- Habeneck François-Antoine: 34, 93  
 Hallé Charles: 16, 99, 128  
 Hanon Charles-Louis: 65, 71, 81, 128, 158, 160  
 Hanslick Eduard: 25, 150  
 Harnoncourt Nikolaus: 38, 40  
 Haydn Franz Joseph: 111, 180  
 Händel Georg Friedrich: 46  
 Heller Stephen: 54  
 Henselt Adolf von: 7, 141, 156  
 Herz Henri: 173-174  
 Hiller Ferdinand: 16  
 Hindemith Paul: 60  
 Hipkins Alfred: 16, 178  
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus: 34, 39-40, 135  
 Hokusai Katsushika: 38, 128, 131  
 Holz Karl: 89
- Horowitz Vladimir: 17, 41, 59, 90, 108, 143-144  
 Hummel Jan Nepomuk: 8, 18, 44, 70, 114-116, 145
- Immerseel Jos van: 41
- Janotha Nathalie: 18-19  
 Joachim Joseph: 187  
 Joseffy Rafael: 133
- Kalkbrenner Friedrich: 9, 14, 18-19, 71, 76, 130, 151-153, 155-156, 173-174, 184  
 Katsaris Cyprien: 20  
 Kleczyński Jan: 13-16, 18-19, 54, 71  
 Koczalski Raoul: 17, 26, 142
- Lablache Luigi: 149  
 Lehmann Lotte: 147  
 Leopardi Giacomo: 20, 23  
 Leschetizky Theodor: 62, 123, 125-126  
 Lhévinne Joseph: 160  
 Lind Jenny: 148-149  
 Lipatti Dinu: 49, 186  
 Liszt Franz: 4-8, 12-13, 16, 33, 38-40, 45, 47-48, 62, 65, 67, 74, 90, 95, 99, 113-114, 133, 140-141, 143, 154, 156, 162-163, 178-179, 186
- Lombardi Alfonso: 163  
 Long Marguerite: 52  
 Ludwig Christa: 150  
 Luigi Filippo, re di Francia: 153
- Magaloff Nikita: 31, 66  
 Malibran Maria: 149  
 Mancini Enrico: 163  
 Maria Antonietta d'Asburgo-Lorena: 68  
 Mathias Georges: 153-155  
 Mathis Edith: 150  
 Matthey Tobias: 42, 44, 47, 73, 82, 170-171  
 Mendelssohn Fanny: 14  
 Mendelssohn-Bartholdy Felix: 13-14, 18, 21, 26, 154

- Mengelberg Willem: 99  
 Mickiewicz Adam: 138-140  
 Mikuli Karol: 13, 15-18, 54, 91, 125-126, 153, 155  
 Moscheles Ignaz: 5, 8-9, 13, 18, 24, 90, 133, 141  
 Mozart Wolfgang Amadeus: 4, 6, 9, 11, 39, 41, 59, 70, 75, 95, 111, 123, 147-150, 158, 181  
 Mozzati Alberto: 49  
 Mugellini Bruno: 73  
 Müller Hans: 51  
 Musorgskij Modest: 101  
 Mustonen Olli: 169  
 Muti Riccardo: 34  
  
 Neuhaus Henrich: 133  
  
 Olivier Laurence: 42  
 O'Meara Dubois, Camille: 156  
  
 Pace Enrico: 164  
 Paderewski Ignaz Jan: 17, 50, 65, 76-77, 100, 142, 144  
 Paganini Niccolò: 4-5, 7-8, 13, 126  
 Patti Adelina: 147-149, 158  
 Pedroni Simone: 164  
 Perrachio Luigi: 49  
 Pertile Vincenzo: 121  
 Philipp Isidor: 153  
 Pirandello Luigi: 42  
 Pischna Josef: 128  
 Pollini Maurizio: 44, 186  
 Prêtre Georges: 99  
 Prokof'ev Sergej Sergeevič: 158, 160  
 Puccini Giacomo: 149  
 Pueyo Eduardo Del: 66  
 Pugno Raoul: 153  
  
 Quantz Joachim: 94  
  
 Rachmaninov Sergej Vasil'evic: 17, 59, 69, 160  
 Racine Jean: 42  
 Raif Oskar: 31, 106, 109  
  
 Ravel Maurice: 26, 31-32, 37, 53, 101  
 Reicha Antonín: 51  
 Reinecke Carl: 62, 123  
 Rellstab Heinrich Friedrich Ludwig: 54  
 Respighi Ottorino: 88  
 Riemann Hugo: 99  
 Risler Édouard: 161  
 Rossini Gioachino: 73  
 Rossomandi Florestano: 159  
 Rubini Giovanni Battista: 149  
 Rubinštejn Anton: 47, 58, 100, 114, 142, 144, 155, 160-161, 178  
 Rubinstein Artur: 17, 76, 161, 171  
 Rubio Vera: 151  
  
 Safonov Vasily: 55  
 Sand George: 14, 55  
 Scarfoglio Edoardo: 22  
 Scarlatti Domenico: 46, 111, 137  
 Scarpini Pietro: 111  
 Schiffmacher Joseph: 153  
 Schnabel Artur: 108  
 Schönberg Arnold: 87, 96  
 Schröder-Devrient Wilhelmine: 94, 147  
 Schubert Franz: 9-10  
 Schumann Clara: 154  
 Schumann Robert: 5, 7, 21, 26, 37, 58, 92, 95, 118, 121, 131, 146  
 Schuppanzigh Ignaz: 89, 187  
 Shakespeare William: 40, 42  
 Skrjabin Aleksandr Nikolaevič: 141  
 Smetana Bedřich: 84  
 Smith Stuff: 122  
 Sofocle: 140  
 Sofronickij Vladimir Vladimirovič: 121  
 Sordi Alberto: 127  
 Šostakovič Dmitrij Dmitrievič: 41, 158  
 Spagnolo Paolo: 132  
 Stockhausen Karlheinz: 85  
 Strauss Richard: 25  
 Stravinskij Igor' Fëdorovič: 94  
 Sutherland Joan: 151  
  
 Taglioni Maria: 6  
 Tamberlik Enrico: 34-35

- Tausig Carl: 71, 128, 133, 142, 144  
Tellefsen Thomas: 57, 153  
Tetrazzini Luisa: 148  
Thalberg Sigismund: 3-7, 45, 48, 65,  
67, 97, 115-116, 118, 154, 171, 182  
Tieck Ludwig: 39
- Verdi Giuseppe: 35, 58, 148  
Viardot García Pauline Michelle Ferdi-  
nande: 55, 149  
Vidusso Carlo: 52-53, 120-121  
Vieuxtemps Henri: 187
- Wackenroder Wilhelm Heinrich: 39
- Wagner Richard: 15, 33-34, 38, 93-94,  
131, 137, 147, 150, 155, 161  
Wallenrod Konrad von: 138-139  
Weber Carl Maria von: 118, 141  
Weissenberg Alexis: 121  
Wieck Clara: 7, 118  
Wieck Friedrich: 26, 154-155  
Wilde Oscar: 32  
Winckelmann Johann Joachim: 33  
Woyciechowski Tytus: 14
- Zanfi Mario: 52  
Zecchi Carlo: 121  
Zimmerman Krystian: 121, 182  
Żywny Wojciech: 9