

PIERO RATTALINO

Recitar suonando

La didattica pianistica del Duemila



Indice sommario

INTRODUZIONE	1
L'assioma sbriciolato	3
Un postulato e due corollari	7
Logos, Pathos, Ethos, Techné	9
La didattica cancrizzante	16
Il quadrivio	23
Recitar suonando	28
<i>Post scriptum</i>	30
Parte I. POETICA, TECNICA, COMUNICAZIONE, DIDATTICA	
CAPITOLO 1. <i>Le ragioni del neosimbolismo</i>	35
CAPITOLO 2. <i>Mito e realtà negli Studi di Chopin</i>	44
CAPITOLO 3. <i>La teoria degli affetti e i suoi nipotini</i>	56
CAPITOLO 4. <i>Breve storia della didattica: la classicità</i>	69
CAPITOLO 5. <i>Breve storia della didattica: il romanticismo e la modernità</i>	79
CAPITOLO 6. <i>L'asino di Buridano: Concertismo 2000 fra purezza dottrinarie e comunicazione</i>	91
CAPITOLO 7. <i>La notazione della musica e i suoi misteri</i>	100
Parte II. LEZIONI ACCADEMICHE	
LEZIONE N. 1	
Interpretazione e didattica	113
Cosa si sta rifondando	121
LEZIONE N. 2	
Musica a programma?	127
J.S. Bach	136
J.S. Bach: Invenzione a due voci n. 1	138
Analisi della forma	138
Le tensioni intervallari	140
Il cantabile	141
LEZIONE N. 3	
La sezione aurea e la retorica	145
Tecnica pianistica	147
La didattica	154
Interpretazione	157
L'educazione del sentimento	158
LEZIONE N. 4	
Tecnica del tocco e meccanica del pianoforte	165
Dizione delle parole nel fraseggio	166

Ancora sulla educazione dei sentimenti	167
La poetica	168
La sinestesia	169
Gli esercizi	171
Analisi	172
Brahms, Sonata in fa minore	172
Chopin, Secondo Concerto per pianoforte e orchestra	174
Chopin, Studio op. 10 n. 1	175
Come procedere nello studio	178
L'orecchio interiore	178
L'educazione dei sentimenti	179
Heller, Studio op. 45 n. 2	179
Heller, Studio op. 45 n. 10	180
Heller, Studio op. 47 n. 4	180
Heller, Studio op. 47 n. 5	181
La tecnica	181
LEZIONE N. 5	
L'appoggio e l'accento	182
Studi di Chopin	182
Progettare il recital	184
Premessa alla nuova didattica	187
La nuova didattica	189
La formazione dell'orecchio interiore	189
Clementi, Sonatina op. 36 n. 1: I movimento	195
Le prime melodie	197
La postura	198
Orecchio interiore: seguito	198
LEZIONE N. 6	
Ordine logico e ordine cronologico	200
Tecnica	200
Raccontare storie	201
Il concertista	201
Ancora sugli affetti	203
Il pubblico di oggi	205
Agli insegnanti	206
Come si prova il pianoforte	207
Conclusioni	208
POSTLUDIO	213
Nota a margine	215
APPENDICE. <i>Due precursori del Duemila</i>	217
1. Oscar Levant e la minigonna	217
2. Il Piccolo Grande Vecchio	222
<i>Indice dei nomi</i>	228

Introduzione

*Che cosa si può fare per lo stato in cui versa la musica classica?
In anni recenti la sua popolarità e la sua autorevolezza culturale
sono state in netto declino, la prospettiva di una sua lenta scom-
parsa non è impensabile.*

LAWRENCE KRAMER, *Perché la musica classica?*, Edt, Torino, 2011.

La frase che ho scelto come epigrafe è uno dei non pochi “gridi di dolore” che hanno accompagnato negli ultimi trent’anni il cammino nel mondo della musica classica. Molti studiosi si sono chiesti per quali cause questa musica prestigiosa – preciso: eseguita dal vivo – abbia perduto la sua capacità di espansione sociale e si sia ridotta a fare la specie protetta che, se venissero a mancarle le robuste iniezioni di denaro della mano pubblica e/o degli sponsor, si volatilizzerebbe in pochissimo tempo. Più o meno tutte le analisi indicano tre cause principali: 1) la crisi economica mondiale che ha ridotto la disponibilità finanziaria del pubblico per le spese non strettamente necessarie; 2) la concorrenza di internet, fornitissima e gratuita; 3) il generale, accentuato disinteresse per la cultura, il suo “imbarbarimento”. Il Kramer ne aggiunge una quarta, tutta di suo conio: il pubblico non sa come si deve ascoltare la musica classica e non l’ascolta come si dovrebbe. Io accantonò la tesi del Kramer, che a me sembra arrogante, e non mi soffermo sulle altre tre, che senza dubbio hanno un loro peso rilevante ma che sono evidenti di per sé. Noto invece che tutte queste cause sono esterne e che manca l’analisi delle cause interne. Bisogna dunque chiedersi per lo meno se esistano, le cause interne. E sperare che esistano. Perché, altrimenti, la partita è perduta e sarà compito del Kramer di turno di investigare in futuro sulle cause interiori della debolezza esteriore della musica dal vivo nel Duemila, così come la principessa Sayn-Wittgenstein, ex-convivente di Liszt, pubblicò i ventiquattro volumoni del suo opus magnum, *Des causes intérieures de la faiblesse extérieurement de l’Église en 1870*, dopo che la frittata era stata fatta, cotta e mangiata e che la Chiesa Cattolica aveva perduto il potere temporale.

Quando dibatto fra me e me questo insieme di argomenti mi torna sempre in mente una barzelletta degli anni Sessanta. Il premier inglese Macmillan si era recato a Mosca nel 1959, dando inizio alla fase del rapporto fra Unione Sovietica e Occidente che fu detto “del disgelo”. La barzelletta prendeva lo spunto da qui per narrare che il Partito Comunista, volendo attirare turisti e valuta pregiata da oltre la Cortina di Ferro, aveva deciso di aprire a Mosca un locale di strip-tease e non aveva badato a spese. Nella prima settimana gli incassi erano stati molto alti, poi si erano ridotti a una miseria. Il Partito convocò allora il gestore del locale e gli chiese perché, secondo lui, gli affari stessero andando così a ramengo. Il meschinetto non aveva idea. I funzionari cominciarono perciò a elencare le ipotetiche cause del disastro:

- Sarà per via dell’arredamento?
- No, l’ho affidato al più grande specialista di New York.
- Sarà per via delle luci psichedeliche?
- No, ho chiamato il più grande specialista di Londra.
- Sarà per via della musica?
- No, ho fatto il contratto al più grande specialista di Parigi.

E così di seguito, la coreografia, le bevande, i camerieri, i servizi, la pubblicità, ecc. ecc. Fino all’ultima domanda:

- Sarà per via delle ragazze?
- Ah, no! Quelle proprio no: hanno tutte la tessera del Partito dal 1917.

Le spogliarelliste di Mosca erano state di sicuro splendide femmine nel 1917 e una mostra fotografica dei loro nudi “artistici” risalenti a quell’anno avrebbe avuto visitatori estasiati. L’interpretazione della musica classica, che fu bellissima quarant’anni or sono, mostra oggi, e da vario tempo, i segni dell’invecchiamento, e il pubblico continua ad ammirarla sì, com’era quarant’anni or sono, ma in fotografia, cioè nel disco. Spendere qualche euro e qualche ora della vita per ascoltare dal vivo ciò che si può ascoltare in disco è un’impresa a cui si dedicano ancora coloro che, come integralisti di un credo religioso, pensano che i dogmi non tramontino mai. Ma i fedeli non integralisti seguono il principio della convenienza e, se cercano la musica classica interpretata al modo del Novecento, si accontentano di sentirla in rete. Gli infedeli non la cercano affatto. Gli ascolti in rete, numerosissimi, dimostrano però che esiste un pubblico potenziale. E forse, se l’interpretazione della musica trovasse modi nuovi e inusitati di porsi, forse e forse e

Parte I
POETICA, TECNICA,
COMUNICAZIONE, DIDATTICA

Capitolo 1

Le ragioni del neosimbolismo

Simbolismo = Debussy, neosimbolismo = eredità di Debussy. Leggendo la biografia di Debussy restiamo subito colpiti da un particolare: Debussy non fu un musicista precoce. Tutti i grandi compositori venuti prima di lui erano stati precoci, fanciulli-prodigio, adolescenti-prodigio, per lo meno giovanotti-prodigio che prima di aver compiuto vent'anni avevano già fatto quanto bastava per essere inseriti nella storia della loro arte. Debussy no. Se fosse scomparso a trentun anni come Schubert lo ricorderemmo, forse, come uno dei tanti Prix de Rome che non mantennero le promesse, e qualche pianista o qualche cantante inserirebbe alcune pagine sue in programmi antologici dedicati al salotto francese della *belle époque*. Fatto sta che le attitudini di Debussy alla musica non erano affatto eccezionali, sbalorditive. Cominciò a studiare privatamente il pianoforte, fu iscritto da suo padre, che sognava di vederlo diventare un grande virtuoso, nel conservatorio di Parigi. Il suo maestro di pianoforte, Marmontel, aveva un debole per lui, ma la sua carriera scolastica come pianista fu così poco esaltante da consigliargli di traghettarsi nella composizione. E come compositore fece il normale tirocinio dei ragazzi ben preparati ma non geniali, vincendo nel 1884, a ventidue anni, il già citato Prix de Rome. Aveva preso parte al concorso anche l'anno prima ed era arrivato secondo dietro a Paul Vidal, di lui più giovane di un anno. Insomma, si poteva vincere il *Prix* a vent'anni e diventare poi un dignitoso professionista che, come il Vidal, campò la vita con la musica senza passare nemmeno di straforo alla storia. Debussy lo vinse a ventidue anni, il *Prix*: ordinaria amministrazione.

Il vincitore del concorso veniva mandato a Roma, dove era tenuto a restare per due anni, ospite di Villa Medici. Ma Debussy non ci voleva proprio andare, a Roma, per motivi strettamente personali. Era diventato l'amante di una signora della buona società, sposata con due figli e di tredici anni maggiore di lui. La sua guida nei misteri del sesso. Debussy era attaccatissimo a questa signora, bella e molto corteggiata, ed era gelosissimo. Il pensiero di restare lontano da lei per due anni,

Capitolo 2

Mito e realtà negli Studi di Chopin

La didattica del pianoforte ha i suoi miti, miti radicati che vengono visti come verità incontrovertibili. Non si diventa filosofi se non si conosce a menadito il tedesco, si diceva all'inizio del Novecento. E tutti i futuri filosofi frequentavano assiduamente il Goethe-Institut. Non si è degni del nome di pianista se non si sono lavorati uno per uno, e con gli esercizi preparatori, tutti gli Studi di Chopin (cioè i dodici dell'op. 10 e i dodici dell'op. 25, perché i Tre Nuovi Studi erano gettati in pasto ai non-pianisti dalla tecnica balzubiente). E tutti i futuri pianisti ponzavano sugli Studi, partendo dai ferrigni esercizi preparatori di Cortot o di Brugnoli. Un mito è un mito e davanti a esso bisogna scappellarsi con rispetto. A me sembra però che non sia scandaloso andare a guardarci rispettosamente dentro, al mito, per verificarne la solidità. Ed è quello che farò. Ma non lo farò con l'intento perverso di demitizzare il mito. Anzi, come vedrà chi avrà la pazienza di seguirmi, dalla mia indagine il mito uscirà rafforzato... sebbene con un contenuto molto diverso.

Il termine "studio" entra nella musica fin dall'epoca barocca, ma acquista uno status molto importante a partire all'incirca dalla fine del Settecento. Nascono allora come funghi gli studi (detti anche esercizi o capricci) per ogni specie di strumento, e in particolare per il violino e per il pianoforte. I termini studio ed esercizio vengono per un po' di anni usati come sinonimi ma sono concettualmente diversi. Entrambi si basano su una figurazione sonora che presenta una qualche difficoltà meccanica di assuefazione per l'esecutore. Ma nell'esercizio la figurazione viene ripetuta identica a se stessa, o nella stessa posizione o con spostamenti diatonici o cromatici sullo strumento, mentre nello studio la figurazione diventa il tema di una composizione a moto perpetuo sviluppata secondo principi artistici, non, come nell'esercizio, geometrici. Uguale il fine, diverso l'esito. L'esercizio vuole essere utile ed è meccanico, lo studio vuole essere utile ed è dilettevole. Il termine capriccio, che indicava in genere uno studio tecnicamente molto difficile, venne abbandonato dopo pochi decenni e fu sostituito dallo studio da concerto o dallo studio di bravura o dallo studio trascendentale.

Lezione n. 1

Interpretazione e didattica

La seconda metà del Novecento è detta abitualmente modernista e l'ideologia che la guidò nell'interpretazione della musica fu di cercare in tutti i modi di capire la volontà e le intenzioni dell'autore affinché l'interprete le realizzasse scrupolosamente e fedelmente. Ciò, con alcune eccezioni, avvenne puntualmente. Oggi siamo nella prima metà del secolo successivo: quella regola non è più universalmente condivisa. Una considerevole minoranza, per motivazioni filologiche, storiche, musicologiche, sociologiche, neurologiche non ci crede più.

Prendiamo ad esempio la Sonata "Appassionata" di Beethoven eseguita da Evgenji Kissin, che non è affatto un rivoluzionario o, peggio, un guastatore. Nel primo movimento l'andamento indicato dall'autore è "Allegro assai". Nei due temi principali Kissin non rispetta tale andamento, trasformandolo più o meno in un "Moderato". Il secondo movimento è "Andante con moto", ma Kissin lo esegue molto più lentamente della norma. Il finale, indicato come "Allegro ma non troppo", diventa invece un "Allegro molto".

Dal punto di vista del rispetto dell'autore, secondo l'ideologia del modernismo, ciò che fa Kissin è illegittimo, capriccioso, incomprensibile, insomma, tutto ciò che si suol designare come negativo. In realtà, è tutt'altro che capriccioso ed è stato meditato molto a lungo. La pubblicazione del doppio disco beethoveniano di Kissin è del 2017, ma come risultato di undici anni di registrazioni live (dal 2006 al 2016), dalle quali è stato estratto ciò che è sembrato più riuscito e coerente. C'è in realtà, a monte, un lungo travaglio. Kissin si era affermato giovanissimo come virtuoso e interprete dei romantici (Chopin, Schumann, Liszt, Brahms). Per qualificarsi anche come interprete di Beethoven ha lavorato a lungo. Il fatto che si cambi il tempo in un movimento pluritematico è inconcepibile per il modernismo, ma Kissin si è basato – forse – su ricerche filologiche, o forse sull'esempio di Richter, che filologo non era ma che se ne impippava delle regole accademiche. Ascoltando esecuzioni al fortepiano di molti filologi, ci accorgiamo di quanto il ritmo e l'andamento siano trattati con estrema flessibilità. E ciò che

Lezione n. 2

Musica a programma?

Al giorno d'oggi tutta la musica strumentale dovrebbe diventare musica a programma. Ma sarebbe meglio toglier di mezzo il termine e sostituirlo con musica poetica, oppure con realismo musicale. Musica a programma viene interpretato tradizionalmente come ingresso nella musica di elementi extramusicali, mentre si tratta soltanto di argomenti di un racconto fatto con la musica. La *Divina Commedia* è un poema strutturato in terzine con uno schema di rime immutabile. Diciamo forse che questa è la poesia e che Paolo e Francesca, Ulisse, Farinata degli Uberti rappresentano degli elementi extrapoetici? Se un quadro è fatto, come è fatto, di colori, diciamo forse che la figura di un uomo in un quadro è extrapittorica? Quando dico che al giorno d'oggi tutta la musica strumentale dovrebbe diventare musica a programma intendo semplicemente dire che la musica non è un linguaggio astratto e auto-referenziale ma un racconto senza parole. Romanze senza parole, come diceva Mendelssohn. Musica come poesia... senza parole.

La teoria degli affetti, sistemata teoreticamente dal barocco, ha continuato a valere fino alla fine dell'Ottocento. Tuttavia non basta identificare l'affetto in maniera sommaria, ma bisogna andare molto a fondo nella questione. Non è sufficiente dire al pubblico che questo tal brano è allegro o triste, ma dobbiamo specificare di quale tipo di allegria o di tristezza si tratti. Bisogna, appunto, creare un racconto. Se vogliamo salvare la musica strumentale dal vivo, dobbiamo inglobarla nel concetto di musica a programma, pardon, di musica poetica (o di realismo, opposto al formalismo). Essendo questa una tesi non largamente condivisa, è bene però che si conoscano le principali obiezioni che le vengono mosse solitamente.

Il barocco stravolge completamente il rapporto tra la musica e la società. Fino a quel momento si parlava di musica di corte, di musica sacra e di musica di strada. Le prime due venivano finanziate rispettivamente dalla aristocrazia e dalla chiesa. La musica di strada si autofinanziava col sistema del porgere il cappello (fenomeno ancor oggi molto diffuso nei centri storici delle grandi città). Un gruppo di intel-

Lezione n. 3

La sezione aurea e la retorica

Ancora un piccolo ma importante commento sull'Invenzione a due voci. Vi avevo fatto notare che nella battuta 14 abbiamo improvvisamente due intervalli molto tesi, ma prima ancora ce n'era uno a tensione interlineare, ovvero verticale. In questo punto vorrei evidenziare dove cade la divisione del brano secondo la "sezione aurea": $22 - \text{numero delle battute} - \text{moltiplicato per } 0,618$. Il risultato è 13,5 circa, ovvero a metà della battuta 14. Questo è il punto culminante "psicologico". La sezione aurea, così denominata soltanto nell'Ottocento, (precedentemente si chiamava "divina proporzione" ma esisteva già ai tempi di Euclide, sotto il nome di Costante di Fidia) così recita: se un segmento è diviso in due, la parte più piccola è in proporzione con la parte più grande come la parte più grande è in proporzione con il tutto. Non si sa bene cosa rappresenti antropologicamente questa sezione aurea, ma nelle arti ha avuto una grandissima importanza a partire dal Cinquecento, quando il matematico Luca Pacioli la denominò "divina proporzione". Entrò quindi in gioco nell'architettura, e nella pittura in particolar modo, ma anche in tutte le altre arti. All'inizio si facevano probabilmente calcoli precisi, poi si fecero inconsciamente.

La sezione aurea si trova anche nella musica: ad esempio, Bartók faceva il calcolo preciso. La si trova molto spesso in Debussy, che ne era conscio, ma la si trova anche in Bach, che sicuramente non la calcolava con precisione. Si trova la sezione aurea nelle piramidi egizie, si trova in natura (la disposizione dei petali della rosa o del ramo fiorito). Parliamo di un qualcosa che non è esattamente afferrabile, ma che molto probabilmente è una struttura antropologica. Nell'Invenzione abbiamo quindi una suddivisione della forma sia in tre parti che in due parti. Mentre la prima è architettonica, la seconda è psicologica. È un aumento di tensione fino a un certo punto, e poi un rilassamento tensivo da lì in poi. Questo si verifica non soltanto all'interno di un singolo brano, ma anche in un insieme di brani: le variazioni beethoveniane sul valzer di Diabelli sono trentatré, più il tema: trentaquattro pezzi. La sezione aurea cade sul ventesimo pezzo, misteriosissimo, che

Lezione n. 4

Tecnica del tocco e meccanica del pianoforte

L'educazione tecnica che voi generalmente avete ricevuto è quella che serve a non sbagliare le note, stando il più possibile vicini al tasto. Questo vi offre il vantaggio della correttezza, a prezzo della varietà timbrica che il pianoforte può offrire, e della gestualità. A seconda del tocco, il timbro cambia: di poco, ma cambia in modo avvertibile. Il tasto è una leva di prima specie: mentre scende da una parte sale dall'altra. L'estremità opposta del tasto è collegata a un'asta con un martello rivestito di feltro, che riceve un impulso e si solleva. Il tasto si sgancia dall'asta prima che il martello incontri la corda, e c'è un tratto in cui il martello arriva a colpire la corda soltanto grazie allo slancio ricevuto, per poi ricadere indietro. Quando il feltro arriva contro la corda si schiaccia andando a colpirla a un ottavo circa della sua lunghezza. La legge di Young dice che nel punto di eccitazione di una corda non si può formare un nodo. Durante la vibrazione esistono nella corda tanti nodi quanti sono gli armonici. Ora, nel punto di contatto del martelletto con la corda non si può formare l'armonico 8, consonante, ma lo schiacciamento del feltro può coprire anche un settimo e un nono della lunghezza della corda: gli armonici 7 e 9, dissonanti. Quindi, a seconda di come questo schiacciamento si verifica, si riesce a evitare o a permettere la presenza del settimo e del nono armonico.

Questo riguarda la corda e la meccanica. Poi c'è il rumore: a seconda di come percuote il tasto, c'è il rumore del mio dito che impatta il tasto, e tale rumore cambia in funzione del modo in cui il dito stesso abbia impattato, col polpastrello o con la punta o con l'unghia. Non basta: ci sono i rumori della meccanica: quando lascio andare il tasto c'è un rumore, che cambia in funzione di quanto rapidamente lo faccio risalire. In genere, a tre metri di distanza si sentono ancora i rumori, ma a cinque o sei metri non si sentono più, vanno a miscelarsi nel timbro. Ecco perché c'è la necessità di uno studio del tocco, mentre voi siete stati abituati al monotocco. Già per pronunciare la parola pianoforte utilizzo quattro tocchi fonetici ben distinti, uno per ogni sillaba. A seconda della posizione delle labbra e della lingua – fate una prova

Indice dei nomi

- Agoult, Marie d': 119
Albéniz Isaac: 36-38, 40, 83, 161, 184-186, 211
Alkan Charles-Henri-Valentin Morhange detto: 101
Allevi Giovanni: 162, 187
Angiolini Gasparo: 45, 72
Argerich Martha: 222
Arrau Claudio: 7, 15, 20, 86, 104, 108-109, 116, 123, 157, 186, 222, 224
Asburgo-Lorena Maria Antonietta di: 170
Asburgo-Lorena Massimiliano di: 42
Ashkenazy Vladimir: 9, 55, 116-117, 222
Astaire Fred: 217
Astanova Lola: 205

Bach Carl Philipp Emanuel: 69-70
Bach Johann Sebastian: 5, 12-13, 20, 22-23, 27, 38, 46-47, 70, 80, 83, 94, 106, 124, 129, 133, 136-140, 142, 145, 150-151, 167, 173, 197, 200, 206, 209, 213-214, 223
Backhaus Wilhelm: 55, 123
Badarzewska Tekla: 186
Balzac Honoré de: 119
Barber Samuel: 225
Barenboim Daniel: 117, 185, 210
Bartók Béla: 22, 27, 145, 163, 179, 213, 219, 223
Beethoven Ludwig van: 3-5, 7-8, 10, 15, 23-24, 38, 42-43, 45-46, 57-58, 61-66, 68, 72, 75, 77, 79-81, 87, 95, 98, 100, 108-109, 113-114, 117, 121, 126, 129-130, 133, 140, 146, 149, 167-168, 181, 183, 186-187, 191, 198, 202-203, 206-207, 218-219, 223, 225
Bellini Vincenzo: 96, 168
Benedetti Michelangeli Arturo: 5, 13, 102, 108, 122, 157, 215, 227
Berg Alban: 8, 223
Berio Luciano: 223
Berlioz Hector: 98, 130
Bernstein Leonard: 217
Bertrand Aloysius: 179
Bilson Malcolm: 166
Boccaccini Pietro: 151-152

Boccaccio Giovanni: 25
Bolet Jorge: 224
Bonaparte Napoleone: 5
Botticelli Sandro: 42
Boulez Pierre: 40, 223
Brahms Johannes: 53-54, 68, 82, 94, 113, 131, 148, 166, 172-173, 186, 225-227
Branca Emilia: 121
Brendel Alfred: 9, 97, 102, 131
Britten Benjamin: 213
Brown Clive: 71
Brown Dan: 41
Brugnoli Attilio: 19, 44, 85, 134-135
Bülow Hans von: 87-88, 117, 210
Bunin Stanislav: 55, 225
Busoni Ferruccio Benvenuto: 7-8, 11-12, 22, 29, 62, 64-65, 84, 103, 117, 146, 173, 190, 210, 219
Byron George Gordon: 169, 175

Caballé Montserrat: 96
Čajkovskij Pëtr Il'ič: 36, 83, 108, 152-153, 161, 167, 221, 226
Callas Maria: 96, 150, 168
Campanella Bruno: 49
Canova Antonio: 9
Casella Alfredo: 22, 62, 158, 163
Celibidache Sergiu: 6, 89
Cesi Beniamino: 151
Chačaturjan Aram Il'ič: 221
Chaminade Cécile: 223
Charpentier Marc-Antoine: 37, 40
Cherkassky Shura: 14, 31, 185, 222-226
Chiantore Luca: 77
Chopin Fryderyk: 5, 13, 16, 18, 44-45, 47-55, 68, 77, 80-83, 86-87, 94, 96, 98, 100, 107, 113, 116, 122, 133, 143, 146, 152, 157, 159, 163, 166-171, 174-176, 181-184, 187, 192, 195-196, 200, 202, 207, 209, 214, 219, 223
Ciani Dino: 116
Ciccolini Aldo: 215
Cilea Francesco: 211

- Clementi Muzio: 17-18, 46, 49-50, 66, 73-77, 80-81, 125, 128, 137, 151, 162, 179, 194-196, 209, 211
 Cocteau Jean: 42
 Concetti Riccardo: 78
 Cooper Martin: 66
 Corelli Franco: 214
 Cortot Alfred: 44, 62, 86, 88, 114, 185, 196
 Couperin François: 226
 Craft Robert: 36, 161
 Cristofori Bartolomeo: 69
 Croce Benedetto: 149
 Czerny Carl: 22-23, 46, 58-60, 65, 68, 76-77, 96, 126, 183, 197-198, 204-205

 D'Albert Eugène: 117
 De Musset Alfred: 82
 Debussy Claude: 35-43, 50, 55, 83, 89, 131, 137, 145-146, 161, 171-172, 184, 186-187, 211, 223
 Deppe Ludwig: 84-85
 Di Stefano Giuseppe: 98
 Diémer Louis: 80, 116
 Donizetti Gaetano: 168
 Dussek Jan Ladislav: 18-19, 70, 104, 156

 Enescu George: 177

 Falla Manuel de: 38
 Fay Amy: 84
 Federico II di Prussia: 69, 80
 Fejnberg Samuil: 122
 Ferdinando de' Medici: 69
 Ferrari Jacopo Gotifredo: 75
 Ferrini Giovanni: 69
 Fétis François-Joseph: 151
 Fitzgerald Ella: 219
 Fiuzzi Stefano: 53
 Fragonard Jean-Honoré: 67
 Francesco I: 202
 Frescobaldi Girolamo: 56, 75
 Friedheim Arthur: 52-54
 Friedrich Caspar David: 42
 Fuentes Carlos: 91, 94
 Furtwängler Wilhelm: 5

 Galos Giselle: 36
 Gardiner John Eliot: 166, 206
 Garrincha, Manoel Francisco dos Santo: 106
 Gassman Vittorio: 121, 134
 Gauguin Paul: 39
 Gentile Giovanni: 136

 Gershwin George: 140, 219, 221
 Gilels Emil: 5, 157
 Giordano Umberto: 211
 Giulini Carlo Maria: 226
 Gluck Christoph Willibald: 45, 131
 Godowsky Leopold: 116
 Gol'denvejzer Aleksandr: 120-121
 Gombrich Ernst Hans Josef: 36
 Gramsci Antonio: 128
 Granados Enrique: 6, 38, 161, 184, 202, 211
 Grieg Edvard Hagerup: 36, 83, 161, 167, 185-186, 221, 226

 Habeneck François-Antoine : 64
 Hallé Charles: 81
 Hampton Lionel: 154
 Hanon Charles-Louis: 83, 88, 148, 188
 Hanslick Eduard: 43, 131
 Harrell Lynn: 97
 Haslinger Tobias: 23
 Haydn Franz Joseph: 66, 75, 137
 Heifetz Jascha: 95
 Heine Heinrich: 128
 Heller Stephen: 81, 171, 179-181, 196
 Henselt Adolf von: 50, 82, 210
 Hepburn Audrey: 217
 Hess Myra: 85
 Hiller Ferdinand: 54
 Hindemith Paul: 223
 Hofmann Josef: 62, 84, 95, 108, 116, 222
 Hokusai Katsushika: 51-52, 170
 Horowitz Vladimir: 5, 66, 95, 108, 114, 150, 161, 185, 217, 226
 Horvat Milan: 14
 Huberman Bronisław: 95
 Hugo Victor-Marie: 42
 Hummel Jan Nepomuk: 124

 Igumnov Konstantin: 120
 Ives Charles: 223

 Jacopone da Todi: 12, 67
 Johann Baptist Cramer: 46, 49-50
 Joyce James: 39, 186

 Kafka Franz: 39, 186
 Kalkbrenner Friedrich: 46, 79-80, 86, 192
 Karajan Herbert von: 5, 202-203, 226
 Kelly Gene: 217
 Kessler Joseph: 47
 Kissin Evgenji: 113, 117, 126, 184-186, 213, 225

- Klimt Gustav: 126
 Koch Heinrich Christoph: 71-72
 Koopman Tom: 140
 Kramer Lawrence: 1, 21, 50, 55
 Kraus Alfredo: 227
 Kreisler Fritz: 95

 Lang Lang: 6, 13, 122, 163-164, 182, 184-187, 205, 213-214, 225
 Latilla Gaetano: 75
 Lehár Franz: 131
 Leonardo da Vinci: 42
 Leoncavallo Ruggero: 211
 Leopardi Giacomo: 39
 Leschetizky Theodor: 116
 Lesure François: 37
 Levant Oscar: 31, 217-222
 Levin Robert: 66
 Lhévinne Josef: 84, 185
 Liberace Valentino: 150
 Ligeti György: 223
 Lipatti Dinu: 116
 Liszt Franz: 1, 5, 12, 28, 43, 47, 49-50, 52-55, 70, 80, 82, 91, 94, 96-97, 102, 113, 118-120, 124, 130-131, 146-147, 157-158, 161-162, 167, 169, 176, 183-184, 186-187, 201, 204, 209-210, 214, 218, 223, 225-226
 Ljadov Anatolij Konstantinovič: 225
 Logier Johann Bernhard: 76
 Lombardi Alfonso: 30, 114, 116, 181
 Long Marguerite: 62-63
 Lupu Radu: 9, 117
 Lympany Moura: 85

 Ma Yo-Yo: 97
 Maffei Andrea: 69
 Maffei Scipione: 69
 Magaloff Nikita: 116
 Mahler Gustav: 131, 211
 Malvano Andrea: 38, 40
 Mana-Zucca Augusta: 223
 Mancini Enrico: 31, 146
 Manzoni Alessandro: 121, 194
 Maria Antonietta d'Asburgo-Lorena: 51
 Marmontel Antoine-François: 35
 Mascagni Pietro: 211
 Matačić Lovro von: 14
 Matthay Tobias: 85, 123, 151
 Mattheson Johann: 56
 Maupassant Guy de: 39, 186

 Mendelssohn-Bartholdy Felix: 46, 80, 127, 130, 160, 162, 167, 225
 Messiaen Olivier: 25, 100, 169, 202, 223
 Mikuli Karol: 52
 Mila Massimo: 131
 Milstein Nathan: 95
 Mitropoulos Dimitri: 217
 Molière (Poquelin Jean-Baptiste): 19
 Montani Pietro: 134-135
 Monteverdi Claudio: 9
 Mosca Giovanni: 18
 Moscheles Ignaz: 23, 47, 50, 63, 117, 124, 151, 184
 Mozart Carl Thomas: 66
 Mozart Leopold: 11, 56-58, 60, 73-74, 91
 Mozart Maria Anna Walburga Ignatia (Nannerl): 57, 73
 Mozart Wolfgang Amadeus: 5, 8-9, 11-13, 21-23, 27, 38, 46, 56-57, 66-68, 72-73, 75, 86, 91-92, 115, 118, 133, 166, 181, 187, 206-207, 214, 218
 Mutter Anne-Sophie: 97

 Neuhaus Henrik: 120, 208
 Newton Isaac: 42
 Ney Elly: 203
 Nietzsche Friedrich Wilhelm: 227
 Nohl Ludwig: 186
 Nono Luigi: 178
 Noverre Jean-Georges: 45, 72

 Ortmann Otto: 85

 Pachmann Vladimir de: 116
 Paderewski Ignaz Jan: 28, 62, 84, 87, 219, 226
 Paganini Niccolò: 12, 47, 54, 148, 167, 225-227
 Paisiello Giovanni: 206-207
 Pappano Antonio: 215
 Pavarotti Luciano: 150
 Péladan Joseph: 42
 Peskó Zoltán: 90
 Pestalozza Luigi: 26
 Peters Carl Friedrich: 53
 Petrov Osip: 163
 Petzold Christian: 106, 109
 Piccioli Giuseppe: 135
 Plantard Pierre: 42
 Planté Francis: 54
 Platone: 11
 Pleyel Ignaz Joseph: 70

- Pogorelich Ivo: 3, 12-13, 61-62, 208
 Pollini Maurizio: 9, 94, 97, 116-117
 Poulenc Francis: 225
 Prokof'ev Sergej Sergeevič: 27, 101, 120, 122, 126, 157, 163, 213, 226
 Puccini Giacomo: 131, 168, 211
 Rachmaninov Sergej Vasil'evic: 5, 14, 87, 94-95, 146, 168, 184, 211, 213-215, 223, 226
 Rameau Jean-Philippe: 225
 Ravel Maurice: 5, 27, 38, 62, 131, 146, 179, 202, 211, 218-219, 223
 Redon Odilon: 39
 Reicha Antonin: 46
 Reinecke Carl: 177
 Reiner Fritz: 5, 217
 Rellstab Heinrich Friedrich Ludwig: 49
 Ricci Francesco Pasquale: 70
 Richter Sviatoslav: 3, 5, 14, 113, 121-122, 185
 Riemann Aribert: 22, 60
 Ries Ferdinand: 77
 Röntgen Wilhelm Conrad: 22
 Rosellen Henri: 82-83
 Rosen Charles: 25
 Rosenblum Sandra P.: 71
 Rosenthal Moriz: 84, 116
 Rossini Gioachino: 75
 Rubinstein Artur: 95, 116, 133, 153, 186, 207, 217
 Rubiņštejn Anton: 82, 114, 210, 221
 Rubio Vera: 96
 Salieri Antonio: 130
 Sant'Ignazio de Loyola: 74
 Satie Erik: 42
 Sauer Emil: 84
 Sayn-Wittgenstein Carolyne zu: 1
 Scarlatti Domenico: 75, 140, 223
 Scharer Irine: 85
 Schiff Andrés: 10, 117
 Schiller Johann Christoph Friedrich von: 169
 Schnabel Artur: 10, 62, 87-88, 108, 117, 157, 184-185, 187, 202
 Scholz Bernhard: 53-54
 Schönberg Arnold: 7-9, 11, 139, 219
 Schubert Franz: 35, 80, 168, 223
 Schumann Robert: 43, 49, 68, 80, 82, 113, 126, 130, 133, 171, 177, 179, 223-226
 Selva Blanche: 78
 Seurat Georges: 39
 Shakespeare William: 176
 Silberman Gottfried: 69
 Sinopoli Giuseppe: 5
 Skrjabin Aleksandr Nikolaevič: 211, 223
 Sofronitsky Vladimir: 116
 Sokolov Grigory: 117, 122-123, 207
 Sorabji Kaikhosru: 101
 Spohr Louis: 63
 Stalin: 121, 126
 Steinhausen Adolf: 85, 195
 Stockhausen Karlheinz: 29, 223
 Stradal August: 223
 Strauss Richard: 5, 131, 211
 Stravinskij Igor' Fëdorovič: 5-9, 87, 163, 202, 213, 223, 225
 Šostakovič Dmitrij Dmitrievič: 27, 120, 133, 158, 163, 170, 213, 223, 226
 Tartini Giuseppe: 128
 Tausig Carl: 22, 152, 223
 Testi Flavio: 203
 Thalberg Sigismund: 82, 108, 130, 209-210
 Tognazzi Ugo: 134
 Toscanini Arturo: 217
 Toulouse-Lautrec Henri de: 39
 Trattner Johann Thomas von: 66
 Trattner Thérèse von: 66-67, 74
 Trifonov Daniil: 117, 122, 163, 182, 205, 213-215
 Türk Daniel Gottlob: 101
 Twain Mark: 115
 van Gogh Vincent: 39
 van Immerseel Jos: 66
 Vengerov Maxim: 94, 97
 Verdi Giuseppe: 202
 Vidal Paul: 35-36
 Viganò Salvatore: 45, 72
 Vitale Vincenzo: 135, 147, 149
 Vivaldi Antonio: 128, 223
 Wagner Richard: 63-65, 166, 173, 225
 Wang Yuja: 205
 Watteau Antoine: 67
 Weber Carl Maria von: 64, 75, 80, 161, 223
 Wieck Schumann Clara: 53-54, 177, 210, 224
 Winckelmann Johann Joachim: 9
 Wouters Adolphe: 22
 Young Thomas: 106, 165
 Zimerman Krystian: 94, 117, 122