

CORD GARBEN

Arturo Benedetti Michelangeli
Luci e ombre del perfezionismo



(c) Zecchini Editore

Indice sommario

1. Introduzione	1
2. Gli esordi della grande arte pianistica	12
3. Un talento definisce gli standard	16
4. Chopin. “Cavaliere e trageda”	37
5. Un piccolo gioiello di Galuppi	68
6. <i>Carnaval</i> di Schumann	72
7. Edvard Grieg	82
8. La <i>Sonata op. 111</i> di Beethoven, un’opera di culto	88
9. Maurice Ravel, un romantico	102
10. L’avventura schumanniana a Parigi	120
11. Claude Debussy. Non un impressionista?	134
12. L’aspetto artigianale	154
13. L’imponente sonata in la minore di Franz Schubert	184
14. Il severo Brahms e la Variazione	195
15. Sull’interpretazione	209
16. Piccola avventura marittima con Mozart	221
17. Un bilancio	225
<i>Bibliografia</i>	251
<i>Indice dei nomi</i>	253

1. Introduzione

Il leggendario pianista italiano Arturo Benedetti Michelangeli è probabilmente considerato, da sempre, una delle personalità più misteriose fra i grandi interpreti della tastiera. L'aspirazione di sollevare l'alone mistico che lo circonda esige di andare oltre le solite analisi sulla sua stupenda tecnica e sulla sua maniera di interpretare le opere che eseguiva. Si tratta di tentare di avvicinarsi all'anima dell'artista per poter spiegare la sua arte. È solo l'anima, cioè la sua psiche, che ci rivelerà l'uomo dietro l'artista e che ci potrà fornire una chiave dei suoi segreti. E come si poteva spiegare la sua anima? Vi erano molti virtuosi capaci di suonare i brani più difficili senza sbagliare una sola nota. E, se magari succedeva loro di sbagliare, non se ne preoccupavano più di tanto.

Invece, per Benedetti Michelangeli, la perfezione era una esigenza assoluta, anzi, la sua idea della perfezione oltrepassava di molto l'arte corretta di suonare senza sbagliare nemmeno una nota. Lui si imponeva di conseguire la giustezza assoluta della successione dei movimenti meccanici, la sua volontà ferrea lo portò al controllo totale della tastiera grazie alle sue mani, ideali per lo strumento. La parola "ossessione" si trova spesso riferita alla sua mania di esercitarsi eccessivamente, al punto da sentirsi stimolati ad interessarci anche ad un'analisi della sua psiche.

Per l'autore, la strada è stata lunga finché la relazione sempre più intima con quest'artista dal carattere molto chiuso e complesso non gli ha permesso di poter indovinare ed interpretare i suoi stati mentali. Probabilmente non gli sarebbe stato possibile analizzare la sua arte seriamente e con profondità senza il contatto privilegiato che ebbe con l'uomo Benedetti Michelangeli, grazie a tanti anni di collaborazione con lui. Senza questa conoscenza intima della persona lo sguardo sulle sue interpretazioni sarebbe stato certamente diverso.

Arturo Benedetti Michelangeli nacque a Brescia il 5 gennaio 1920 e morì a Lugano, in Svizzera, il 12 giugno 1995. Per molti l'uomo è sempre rimasto un mistero, che molte generazioni di pianisti e cultori della

musica pianistica hanno provato a decifrare. I suoi rari concerti e ogni nuova registrazione erano eventi che immancabilmente suscitavano un interesse particolare per la critica internazionale.

Le cancellazioni all'ultimo momento dei suoi concerti, sempre temute dai fortunati possessori di un biglietto d'ingresso, suscitavano reazioni di stupore nonché numerosi interrogativi sulle ragioni del suo comportamento, che i media provavano a indovinare, ad analizzare e a criticare. Il pubblico poteva essere sicuro di assistere veramente all'evento tanto atteso solamente quando l'artista appariva sulla scena e deponeva con cura il suo feticcio, un fazzoletto verde scuro premurosamente piegato, in alto a destra sullo strumento, vicino alle corde più acute.

Contrariamente al "caso" Glenn Gould ⁽¹⁾ la cui espressione artistica e i cui scritti radicali provocarono divergenze violente – alcuni vedono, dietro le sue numerose bizzarrie, dei disturbi psichici – non possiamo certamente dubitare della grandezza artistica di Benedetti Michelangeli ⁽²⁾, anche se il termine "genio", usato forse troppo a cuor leggero da molti dei suoi ammiratori, meriterebbe qualche riflessione ⁽³⁾.

Se vogliamo descrivere le sensazioni che possiamo percepire durante un evento musicale, ci rendiamo conto delle limitazioni imposte dal linguaggio parlato. Ci viene in mente lo sguardo immaginario in un caleidoscopio con i suoi infiniti elementi multicolori che si riorganizzano ad ogni movimento per formare un nuovo mosaico di bellezza. La moltitudine infinita di riflessi dei sensi che la musica genera dentro di noi, tutti gli impulsi mentali ed emotivi che questa arte in movimento ci induce... come definirli e tradurli in parole? E se ci troviamo già in difficoltà a spiegare ciò che sta succedendo dentro di noi, come possiamo definire lo stato d'animo di un interprete? Tutt'al più possiamo osservarlo e indovinare, attraverso le sue qualità e il suo modo di eseguire, quali siano le sue sensazioni e le sue emozioni.

⁽¹⁾ Glenn Gould (1932-1982), pianista canadese, famoso (o chiacchierato) per le sue interpretazioni di Bach.

⁽²⁾ In seguito adopereremo l'abbreviazione ABM, generalmente usata nell'ambito professionale del pianista.

⁽³⁾ Negli anni '20 del secolo scorso, l'emerito psichiatra amburghese Wilhelm Lange-Eichbaum (1875-1949) scrisse uno studio in 11 volumi dal titolo "Genio, follia e celebrità", che conteneva una infinita quantità di materiale sugli stadi di sviluppo diversi di numerose personalità complesse e i loro "difetti" o disturbi. Egli distingueva fra i concetti di "talento", "talento superiore" e "genio". Occasionalmente ci riferiremo a questo testo. Non c'è da dubitare, però, che alla fine il nostro protagonista sia sospettato di "follia" ...

Nel caso di una registrazione disponiamo almeno di una base oggettiva dell'interpretazione: la partitura. Vi troviamo tutte le annotazioni del compositore che sono imposte all'interprete, le cui mani danno loro vita sulla tastiera. Ma anche l'oggettività è solo relativa. L'esecuzione è filtrata attraverso la personalità dell'artista, la sua bravura, la sua capacità di (ri)creare, le sue emozioni e il suo stato d'animo.

Così nasce l'evento musicale, così diventa arte espressiva: un atto di creatività grazie all'incontro fra le norme generalmente valide della musica e le "verità" individuali dell'artista. E come ogni ascoltatore percepisce questo atto unico in modo personale, secondo la sua personale percezione della musica, l'idea che se ne fa e il suo stato emozionale, l'atto creativo dell'interprete, ogni volta unico, si moltiplica, dando nascita ad universi infiniti secondo la percezione individuale dall'ascoltatore. Questo processo molto complesso e inafferrabile dà un'idea della difficoltà con la quale l'autore si deve confrontare, nel tentativo di descrivere e di articolare l'atto interpretativo.

Nell'analisi delle interpretazioni di ABM, stabiliremo anche un paragone fra il suo approccio alle varie opere nei diversi periodi della sua vita, fra gioventù e maturità artistica. Quanto ad alcune opere, mi ha sorpreso dover constatare che vi si trovano solo minime differenze, in particolar modo nelle differenze di tempi nelle sue interpretazioni attraverso gli anni della sua carriera. Si può quasi parlare di "sigillatura". Un esempio di questo fenomeno sono i *Preludi* di Debussy. Come spiegare questa assenza di sviluppo? Le sue interpretazioni delle opere di Mozart e Beethoven nella sua fase di maturità ci riservano invece qualche sorpresa.

Compareremo poi anche le esecuzioni del nostro protagonista con quelle di altri pianisti importanti. In questo caso possiamo trovare delle differenze importanti. Si può perfino stabilire un confronto nitido: ABM vs. "gli Altri". Infatti, "gli Altri", tra di loro, si distinguono appena nel trattamento della musica, mentre tutti si distinguono chiaramente da ABM. Ora, questa constatazione significa che è solo la tecnica infallibile, controllatissima di ABM, di cui "gli Altri" non dispongono, che fa tutta la differenza? ("Gli altri" sarebbero anzitutto, oltre a Wilhelm Backhaus, Claudio Arrau e Wilhelm Kempff, i grandi pianisti russi che dominano la scena artistica da alcuni decenni). Sarebbe troppo semplice. Ma dobbiamo chiederci come il nostro artista riesca non trascurare l'espressività malgrado l'ossessiva ricerca della perfezione tecnica. E cosa succede nel caso non ci riesca?

3. Un talento definisce gli standard⁽¹⁾

“I talenti devono essere trattati con cortesia”

ROBERT SCHUMANN⁽²⁾

Lo straordinario talento del giovane Arturo per entrambi gli strumenti, il violino e il pianoforte, fu riconosciuto fin da subito e messo sulla strada giusta dai genitori attraverso il coinvolgimento di insegnanti idonei. Il possesso dell'orecchio assoluto spiega la rapida comprensione da parte del bambino; coloro che ne sono benedetti hanno sempre una memoria migliore, in quanto possono individuare i suoni nella loro posizione più facilmente e quindi fissarli altrettanto più facilmente grazie alla mnemotecnica.

Questa fase di sviluppo dei bambini dotati non è del tutto insolita. Le biografie dei giovani “geni” sorti come funghi all'inizio del ventesimo secolo (a Berlino ad esempio Arthur Rubinstein, Wilhelm Kempff, Claudio Arrau) seguono inizialmente questo schema. La promozione di talenti musicali speciali da parte di genitori e insegnanti, che può portare a una sorta di esercitazione ginnica – che devono soffrire, ad esempio, anche i talenti del pattinaggio su ghiaccio – è in realtà contro natura nella sua forma estrema. Le ore di pratica quotidiana, la rinuncia al gioco spensierato con gli amici, gli studi tecnici finalizzati all'estrema ef-

⁽¹⁾ A proposito di questo tema, lo psichiatra Wilhelm Lange-Eichbaum afferma che con il talento si nasce (oppure no). Una volta disponibile, può subire uno sviluppo controllato ed essere capace di grandi risultati. Anche i talenti incontrollati, cioè non istruiti o addestrati, potrebbero andare lontano da soli. Secondo Lange-Eichbaum, il “genio” invece è un prodotto sociologico, è dichiarato tale dalla società sulla base dei parametri più diversi. Quindi nessuno può essere un genio senza che la società se ne accorga. (Nota: alcuni dei risultati di Lange-Eichbaum riportati di seguito sono da intendersi solo come suggerimenti per ulteriori considerazioni).

⁽²⁾ Schumann a proposito del “maestro degli Studi” Carl Czerny, secondo il *Musikalisches Wochenblatt* del 1.8.1907.

4. Chopin. “Cavaliere e tragedia” ⁽¹⁾

Chopin suona Beethoven.

Nel suo libro *I grandi virtuosi del pianoforte del nostro tempo come li ho conosciuti*, Wilhelm von Lenz ci descrive una serata in compagnia di Chopin. Una cerchia di “signore russe”, tra cui la madre di una delle sue allieve, aveva, come al solito, inviato una carrozza – Chopin godeva nell’essere corteggiato in circoli altolocati. In quella serata suonò il primo movimento *Tema con variazioni* dell’op. 26 di Beethoven (*Sonata “Marcia funebre”*) ⁽²⁾.

E come interpretò Chopin l’op. 26 di Beethoven? Suonò magnificamente, ma non così bene come le sue composizioni, non in maniera avvincente, non con rilievo, non come un romantico crescendo di variazione in variazione. Sussurrava a mezza voce, senza confronti nella cantilena, infinitamente perfetto per quanto riguarda il fraseggio, idealmente bello, ma femminile! Beethoven è un uomo e non smette mai di esserlo! Chopin suonava su un Pleyel – non dava lezioni su nessun altro strumento – aveva dovuto prendere un Pleyel [...] Al ritorno a casa mi chiese la mia opinione. Fui totalmente sincero. “Dico solo che”, rispose senza essere offeso, “l’ascoltatore stesso deve mentalmente completare l’immagine” ⁽³⁾.

Questo piccolo episodio di “vita quotidiana” contiene delle considerazioni esplosive per quanto riguarda l’interpretazione delle opere di Chopin. Più e più volte vengono evidenziate le due anime contrastanti nel petto di Chopin: il padre era francese dalla Lorena, la madre polacca. Trascorse i primi 20 anni fortemente influenzato dalla madre, nel Ducato di Varsavia. E così due concezioni si affrontano, descritte

⁽¹⁾ NIEMANN, p. 37.

⁽²⁾ Wilhelm von Lenz (1809-1883), scrittore. Allievo e amico di Liszt et Chopin. *Non era molto serio riguardo a Beethoven; conosceva solo le cose principali, le ultime opere per niente* (LENZ, p. 40). *Per sua stessa natura, Chopin non era incline a suonare Beethoven o Weber, che dipingono in grandi linee e con un grande pennello. Chopin era un pittore a pastello* (LENZ, p. 47).

⁽³⁾ LENZ, p. 39.

5. Un piccolo gioiello di Galuppi



Baldassare Galuppi.

“L’interpretazione della *Sonata n. 5 in do maggiore* di Baldassare Galuppi ⁽¹⁾ di Arturo Benedetti Michelangeli è stata inserita nell’elenco dei patrimoni dell’umanità dell’UNESCO”.

Questa dovrebbe essere una notizia da leggere sui giornali; perché ciò che il pianista ha saputo fare di questo gioiello ha raggiunto da parecchio tempo – e con ragione – uno stato di culto. La maestria di ABM raggiunge qui l’inimmaginabile, oltrepassando i limiti di ogni possibile fantasia.

Che succede con questa piccola “pietra” – perché questo piccolo brano non è molto di più – che nelle mani dell’artista si trasforma in

⁽¹⁾ Baldassare Galuppi (1706-1785), importante compositore italiano d’opera del tardo-barocco (autore di circa 100 opere).

12. L'aspetto artigianale

“Si rispetti il pianoforte!”

FERRUCCIO BUSONI



Ferruccio Busoni.

Nel Libro sull'Unità della Musica di Busoni, una pagina e mezza è dedicata al pianoforte sotto il titolo: “Si rispetti il pianoforte”. In modo estremamente laconico e stilisticamente perfetto, ci viene data una caratterizzazione così chiara e corretta del pianoforte che solo con difficoltà resisto al desiderio di citarla qui per intero. Mi limiterò ad alcuni estratti. A seguito delle sue considerazioni sulle evidenti carenze del pianoforte, scrive: la breve durata del suono e la divisione aspra e implacabile in semitoni non appartengono ai suoi vantaggi, che invece sono: lo straordinario diapason dinamico, dal pianissimo più estremo al fortissimo più forte, l'enorme gamma dei toni dai più bassi più alti, l'uniformità del suo timbro in tutti i registri, la sua capacità di imitare altri strumenti (una tromba può suonare solo come una tromba, il flauto

15. Sull'interpretazione

Sulla tecnica e l'espressione nel modo di suonare di Arturo Benedetti Michelangeli si è finora riflettuto abbondantemente. Se l'artista dispone di una capacità tecnica e di un modo di suonare espressivo, è la gestione dell'articolazione che fa la differenza tra un buon pianista e un pianista importante (evitiamo qui il termine "grande pianista"). Per illustrare il problema, ecco un paragone linguistico: oggi sperimentiamo il livello più basso di "articolazione vocale" nei dispositivi controllati dal computer, come il sistema del navigatore GPS. L'intelligenza artificiale (IA) attualmente ci fornisce ancora accenti curiosi o addirittura senza senso, la voce è meccanica, robotica.

Il trasferimento di questi processi all'interno del mondo digitale ai processi biologici e mentali nel campo dell'interpretazione della musica (qui la cosiddetta "classica") non è solo possibile, ma in certi casi anche plausibile. Dall'apparizione di un pianista canadese, che ama accompagnarsi cantando e ha conquistato ampi circoli del mondo della musica attraverso la sua seduta insolitamente bassa, abbiamo sperimentato che la meccanica ha trovato la sua strada anche nella parte biologica della natura. Glenn Gould è stato l'inventore del modo di suonare meccanico, che fortunatamente è durato solo pochi decenni. A parte le articolazioni completamente sbagliate in alcune fughe del *Clavicembalo ben temperato*, dove tutto andava controcorrente, egli inventò un modo totalmente anti-organico di interpretare Bach, paragonabile alla voce meccanica creata dall'IA: passato più volte attraverso il filtro dell'espressione e dell'articolazione, per qualche minuto l'eccentrico interprete di Bach esegue le crome e semicrome in assoluta uniformità. Mi ricordo che da studenti negli anni '60, quando i dischi divennero accessibili, noi seguaci di Gould ci riunivamo con entusiasmo per sperimentare il tramonto del carattere "teutonico" nella musica, immersi in una profonda devozione.

Oggi il sentimento e l'emozione sono di nuovo ammessi e i "purificati" hanno piuttosto la tendenza a sorridere di Glenn Gould; preferiscono immergersi nel mondo emotivo di Grigorij Sokolov. Oppure vanno ad ascoltare la nuova giovane stella Igor Levit con il suo modo di suonare in bianco e nero, straordinariamente pulito, sperando che col tempo, il frutto ancora acerbo acquisterà dei bei colori caldi ed espressivi. Il suo modo di suonare solo con le dita – senza usare il polso – non permette di produrre un suono caldo, una vera cantabilità della melodia. Il dialogo con il pubblico si stabilisce però attraverso gesti che si distaccano dal flusso dell'esecuzione attraverso un'articolazione modulata.

Un altro paragone con la lingua parlata: immaginiamo una frase normalmente pronunciata come questa: "Senza un'articolazione sensata, la musica è noiosa". Una pronuncia con gli accenti tonici erronei, come ad esempio: "*Senzá un'articólazione significátiva, la musicá è noíosa.*" non è soltanto sbagliata. Cambia anche il ritmo della frase, la melodia e in altri casi perfino il senso, il significato (leggéro/leggerò). Sfortunatamente, spesso sperimentiamo esattamente questi effetti nel suonare il pianoforte da parte di artisti più giovani. Inoltre, la costruzione della melodia, una materia d'insegnamento nel XIX secolo, oggi è appena accennata. I professori si limitano – fortunatamente ancora – a insegnare la tecnica basilare dell'accelerazione, dell'accelerazione con o senza *cre-scendo*, della decelerazione prima del climax, dell'anticipazione dello *sforzato*, ecc.

Siamo già nel mezzo del linguaggio musicale, dell'articolazione.

Nel caso di ABM, abbiamo già affrontato un momento nella *Sonata* di Schubert in cui un'articolazione prevista veniva meno a causa di un tempo esagerato. Tuttavia, per questo pianista, che sa suonare in modo così uniformemente glaciale che a volte si pensa di dover accendere il riscaldamento, l'articolazione è più importante che per molti altri, e ha fissato così tanti paletti che non vogliamo finire di pensare a lui e alla sua arte senza sottolineare questi grandi meriti. A questo punto diamo un'occhiata alle sue interpretazioni dei concerti per pianoforte di Mozart e Beethoven.

Quale lettore ha mai sentito il tema del terzo movimento nel *Concerto per pianoforte e orchestra in do maggiore op. 15* di Beethoven eseguito nella "maniera" corretta, cioè come l'intendeva il compositore?

17. Un bilancio

“Nell’arte, spesso una psicopatia dotata
rende più di un talento in sé”⁽¹⁾.

Il linguaggio musicale differisce dal linguaggio letterario in quanto esprime l’essenza delle cose alle quali il linguaggio letterario accenna attraverso l’astrazione, le metafore o i simboli; questo, tra l’altro, è anche ciò che giustifica la musica sul piano spirituale: è capace di esprimere delle cose che né la letteratura né le arti visive possono dire; ma il suo significato è limitato all’esperienza dell’ascolto; è – come la parola parlata – un linguaggio, linguaggio che suona, non linguaggio scritto⁽²⁾.

All’infinita varietà di personalità tra i pianisti, che *creano musica viva per mostrare con i suoni ciò che il compositore intendeva*⁽³⁾, corrisponde anche un numero infinito di valori espressivi che agiscono sugli ascoltatori.

Così si trova da un lato l’attività produttiva del musicista, in cui l’intelletto interagisce con la dimensione affettiva, e dall’altro la persona ricevente, l’ascoltatore che si espone a questo “prodotto”.

Diamo uno sguardo ai due campi principali che hanno plasmato l’arte pianistica vivente degli ultimi decenni.

Da un lato c’è il campo dei grandi pianisti russi del ventesimo secolo, come Sergej Rachmaninov, Leopold Godowsky, Heinrich Neuhaus, Emil’ Gilel’s, Vladimir Horowitz e altri, la cui caratteristica di base nell’interpretazione si distingue per un alto virtuosismo abbinato ad un altrettanto alta emotività. Questo accoppiamento di due aree in fondo opposte agisce allora sui vari livelli di ricettività del pubblico: l’elemento virtuoso viene accolto con ammirazione; allo stesso tempo il

(1) LANGE-EICHBAUM, p. 279.

(2) ANSERMET, pp. 453 sgg.

(3) ANSERMET, p. 150.

Indice dei nomi

- Adorno Theodor Wiesengrund: 113
Ansermet Ernest: 4, 28, 104, 134-136, 229
Antheil Georges: 103-104, 134, 156, 186
Argerich Martha: 42, 58, 65, 110-112, 131, 162-163, 173, 176
Arrau Claudio: 3, 10, 16-17, 137, 147, 236, 245-247
Aubert Louis: 106
- Bach Johann Sebastian: 27, 31, 35, 100, 149, 163-165, 167-168, 172-174, 176, 209
Backhaus Wilhelm: 3, 95, 200, 230, 239-240
Badura-Skoda Paul: 215, 222
Balzac Honoré de: 39
Barenboim Daniel: 50, 95, 124, 131-132, 158-159, 176, 193, 211
Barth Heinrich: 201
Baudelaire Charles: 39
Bayer Friedrich: 27
Beethoven Ludwig van: 3, 10, 13, 24, 27, 31, 35, 37, 39, 45, 47, 73, 85, 88-89, 91-93, 96-98, 101, 117, 122, 129, 139, 146, 150, 157, 163, 165, 176-177, 179-181, 185-186, 191, 193, 206, 210-213, 215, 227, 230, 239, 246-247
Bellini Vincenzo: 70
Benedetti Michelangeli Arturo: 1
Bernstein Leonard: 211
Bertrand Aloysius: 106
Blacher Boris: 196
Bodecker Annette von: 74
- Borchardt Georg Hermann: 147
Brahms Johannes: 6, 13, 15, 26-27, 31, 35, 83, 100, 105, 162, 165, 185, 195-207, 209, 222, 231-232
Brendel Alfred: 129, 157
Brock Rainer: 142
Bruckner Anton: 237, 243
Brugnot Charles: 106
Brunsvik Josephine von: 97
Bülow Hans von: 91, 167, 181, 185, 187, 216, 226
Busoni Ferruccio Benvenuto: 26-27, 31, 104, 119, 154-155, 167
- Cambi Luisa: 210
Carreño Eugenia: 227
Carreño Teresa: 83-84, 87, 146, 227
Casals Pablo: 221-222
Celibidache Sergiu: 129
Chopin Fryderyk: 12, 26-27, 31, 35, 37-42, 46-47, 51, 54, 56, 58, 60, 62, 66-67, 70, 74-76, 117, 129, 149-150, 156, 165-166, 171-172, 174, 176, 202, 230
Condé Gérard: 123
Conta Livio: 208
Cortot Alfred: 38, 147, 170-171, 178, 222, 247
Courir Duilio: 86, 175, 221
Cramer Johann Baptist: 187
Curtius Ludwig: 19, 22
Czerny Carl: 197
Cziffra György: 177
- d'Albert Eugen: 159, 171

- Damich Heinrich: 27
d'Annunzio Gabriele: 243
Dariel Franky: 222
Debussy Claude: 3, 5, 82-83, 92, 103-104, 114, 134-141, 143, 145-147, 149-152, 165, 174, 191-192, 198, 206, 247
Demus Jörg: 8, 95
De Rosa Eugenio: 230-231
Dulcken Louis: 97
- Ellington Duke: 145
- Fabbrini Angelo: 32, 132, 178-179, 192
Fanelli Ernest: 103, 135
Fauré Gabriel: 106
Fischer Edwin: 23, 88, 95, 98, 236, 240
Fischer-Dieskau Dietrich: 127-128, 228
Fontana Luca: 52-54
Fournier Pierre: 222
Franck César: 138
Frühbeck de Burgos Rafael: 129
Fuchs-Robettin Anna: 20
Furtwängler Wilhelm: 19-21, 46, 60, 103, 188-189, 197, 202
- Galuppi Baldassare: 68-71, 165
Giesecking Walter: 23, 34, 137, 147, 247
Gilel's Emil': 60, 65-66, 199, 205, 225, 227
Giordano Umberto: 182
Giovanni XIII (Angelo Giuseppe Roncalli), papa: 111
Giulini Carlo Maria: 24, 129, 217
Godowsky Leopold: 92, 225
Goethe Johann Wolfgang von: 117, 184
Goetzke Bernd: 8
Gould Glenn: 2, 209-210, 226
Grieg Edvard Hagerup: 82-87, 124, 126, 129-130, 132, 165
Griffes Charles Tomlinson: 30-31
Grimm Jacob: 39
Grimm Wilhelm: 39
Grünfeld Alfred: 92
Gulda Friedrich: 10, 95
- Haas Monique: 137
Harnoncourt Nikolaus: 48
Haskil Clara: 17
Hawelka Leopold: 214
Haydn Franz Joseph: 102-103, 165, 230
Heifetz Jascha: 222
Henselt Adolf von: 40
Hiemann Klaus: 214
Hofmann Josef: 159, 182
Horowitz Vladimir: 10, 32-33, 42, 139, 156, 178, 182, 225, 230
Hugo Victor-Marie: 83
Hummel Jan Nepomuk: 13
Huneker James: 54, 159
- Isotta Paolo: 90
- Janigro Antonio: 222
Jenner Gustav: 201
Joachim Gabriele: 249
Joachim Joseph: 13
Joseffy Rafael: 157
Joubert Claude-Henry: 222
- Kaiser Joachim: 10-11, 42, 62, 88-90, 121, 172, 240
Karajan Herbert von: 107, 242-243
Kempff Wilhelm: 3, 16, 24, 39, 42, 45, 47-48, 73-75, 88, 95, 98, 178, 212, 240
Kirschnereit Matthias: 100
Kissin Evgenij: 199
Kleczyński Jan: 39, 56
Kleiber Carlos: 101, 212
Koch Gerhard R.: 11
Kocsis Zoltán: 247
Koehler Elisabeth: 133
Kraus Alfredo: 178
Krauss Clemens: 30-31
Krüger Karl: 30
Kullak Adolph: 190, 192
- Lamoureux Charles: 105
Lange-Eichbaum Wilhelm: 29, 83, 105, 184, 192, 244

- Lengyel Ernst von: 25, 29
 Lenz Wilhelm von: 37, 39-40, 42, 51,
 170-171, 181
 Leoncavallo Ruggero: 83
 Levit Igor: 210
 Lisitsa Valentina: 112-113
 Liszt Franz: 12, 26-27, 35, 38, 71, 131,
 157-160, 165, 168, 170-171, 174,
 181, 196-198, 202-203, 249-250
 Lompech Alain: 247
 Lonchamp Jacques: 121, 125
 Long Marguerite: 105
 Ludwig Christa: 17, 158
 Lutostawski Witold: 196
- Mauser Siegfried: 215
 Mehta Zubin: 130
 Mendelssohn-Bartholdy Felix: 12-13,
 100, 122, 174
 Menter Sophie: 157-158
 Mesmer Franz Anton: 170
 Meyer Marcelle: 110-111
 Meyer Martin: 80, 205
 Mitropoulos Dimitri: 32
 Mohr Franz: 32-33, 139, 182
 Moreau de Tours (Jacques-Joseph Mo-
 reau): 18
 Moscheles Ignaz: 181
 Mozart Wolfgang Amadeus: 3, 30, 39,
 45, 71, 102-103, 157, 163, 165, 179-
 180, 206, 210, 215, 218-223, 225,
 230
- Neuhaus Heinrich: 48, 69, 140, 156, 191,
 225
 Neumann Václav: 180
 Ney Elly: 32, 47, 95, 98-99
 Nietzsche Friedrich Wilhelm: 19, 33, 137
 Nono Luigi: 146
- Oppitz Gerhard: 95, 98
- Paganini Niccolò: 6, 26, 31, 165, 195-
 199, 202, 204-206
 Pancera Ella: 200
- Pjatigorskij Grigorij: 222
 Pogorelič Ivo: 111
 Polaczek Dietmar: 24
 Pollini Maurizio: 109, 128, 169, 171,
 212-213, 226, 229-230, 233, 247
 Puccini Giacomo: 244
 Pugno Raoul: 83
- Rachmaninow Sergej Vasil'evič: 84, 117,
 131, 196, 225-227
 Rameau Jean-Philippe: 141, 144
 Rattalino Piero: 147, 149, 180, 235, 246
 Rauchhaupt Ursula Von: 74
 Ravel Maurice: 25, 30-31, 83, 102-109,
 111, 113-119, 126, 135, 145, 150-
 151, 165, 206
 Reger Max: 164
 Rellstab Heinrich Friedrich Ludwig: 202
 Rey Anne: 6
 Richter Svjatoslav: 4, 56, 59, 129, 137-
 138, 150, 156, 176, 182, 199-200,
 205, 211, 227-228, 232
- Ritscher Robert: 74
 Rodin Auguste: 138
 Rosenthal Moriz: 92, 159
 Rossi Mario: 216
 Rostand Claude: 197
 Rostropovič Mstislav: 169
 Rota Nino: 180
 Rubištejn Anton: 162
 Rubinstein Arthur: 10, 16, 35, 38-40, 47-
 48, 139, 157-159, 222
 Rüssmann Winfried: 163
 Ruthardt Adolf: 56
 Rutz Hans: 26
- Satie Erik: 103-104, 135
 Sauer Emil von: 92
 Scarlatti Domenico: 26-27, 31, 35, 69,
 165, 174-175
 Scheibe Klaus: 74
 Schiff Eduard: 155
 Schnabel Artur: 91-92, 94-95, 230
 Schopenhauer Arthur: 19

- Schubert Franz: 32, 65-66, 71, 100, 106, 128, 139, 157, 165, 180, 184-187, 189-193, 195, 206, 210, 216, 227, 230
- Schumann Eugenie: 162
- Schumann Robert: 12, 16, 28, 30, 35, 43, 45, 47, 56, 67, 72-73, 75-77, 79-81, 83, 117, 121, 123-126, 129-130, 132, 165, 178, 196-198, 206, 229, 233-234
- Serkin Rudolf: 95, 230
- Sibelius Jean: 244
- Skrjabin Aleksandr: 191
- Sokolov Grigorij: 111, 210, 232-233
- Stadtfeld Martin: 100
- Sternberg Constantin von: 103, 134
- Strauss Richard: 31, 103
- Stravinskij Igor' Fëdorovič: 30-31, 103, 124
- Stresemann Wolfgang: 243
- Stuckenschmidt Hans Heinz: 102
- Tauber Richard: 13
- Tausig Carl: 157
- Telemann Georg Philipp: 164
- Thalberg Sigismund: 12
- Thomas Ambroise: 74, 167, 174
- Togni Camillo: 219
- Uchida Mitsuko: 215
- Vásáry Tamás: 156-157
- Viñes Ricardo: 106
- Wagner Richard: 19, 31, 102, 136-138, 181, 198, 234
- Wallez Jean-Pierre: 222
- Warkow Stewart: 34
- Weber Carl Maria von: 13, 96, 185
- Westhäuser Gernot: 214
- Wieck Schumann Clara: 44, 73, 79, 162, 197, 200, 233
- Wildhagen Heinz: 142
- Wolf Hugo: 123, 158, 163, 228
- Zimerman Krystian: 58, 65-66, 137, 211, 247