



MANUALI

GYORGY SANDOR
COME SI SUONA
IL PIANOFORTE

BUR
rizzoli

BUR

Biblioteca Universale Rizzoli

GYORGY SANDOR

**COME SI SUONA
IL PIANOFORTE**

Movimento, suono ed espressione

BUR
manuali

Proprietà letteraria riservata
© 1981 by Schirmer Books a Division of Macmillan Publishing, Co., Inc
© 1984 R.C.S. Rizzoli Libri S.p.A, Milano
© 1998 RCS Libri S.p.A. ,Milano

ISBN 88-17-00074-4

Titolo originale dell'opera:
On Piano Playing. Motion, Sound and Expression

Traduzione di Mariarosa Montepilli

prima edizione BUR: aprile 1984
settima edizione BUR manuali: luglio 2005

Per conoscere il mondo BUR visita il sito www.bur.rcslibri.it e iscriviti
alla nostra newsletter (per ulteriori informazioni: infopoint@rcs.it).

PREFAZIONE

LO SCOPO DI QUESTO LIBRO.

Dall'epoca in cui il pianoforte moderno è stato inventato (nel 1709 circa), innumerevoli opere sono state scritte sulla tecnica pianistica; in realtà qualche libro lo si trova anche sulla tecnica della tastiera per quel che riguarda i predecessori del pianoforte, il clavicordo e il clavicembalo. Lo scopo di questo mio libro non è quello di elencare e descrivere il contenuto di queste opere o di fornire una bibliografia sull'argomento. L'intenzione è quella, invece, di chiarire i concetti che stanno alla base della tecnica pianistica, definendone e organizzandone gli elementi fondamentali, e indicando come vadano messi in pratica. In senso lato, la tecnica è l'insieme dei gesti che l'esecutore compie. Questi gesti, o movimenti, producono dei suoni che ricreano i sentimenti e il pensiero del compositore, nella personale interpretazione dell'esecutore.

LA TECNICA: COORDINAZIONE DI MOVIMENTI IN ACCORDO CON LE CARATTERISTICHE DELLO STRUMENTO.

Questo processo comprende naturalmente molti elementi impalpabili e difficili da definirsi, quali l'atmosfera, l'interpretazione, l'improvvisazione, l'ispirazione e la creatività; termini ed entità aperti alla più ampia discussione e soggetti al variare delle opinioni e dei gusti. La tecnica,

comunque, è una capacità operativa: un sistema ben coordinato di gesti, condizionato dall'anatomia del corpo umano e dalla natura del pianoforte. Anche le più complesse attività tecniche possono essere perfettamente comprese e acquisite da chiunque desideri impadronirsene. La tecnica pianistica può essere ridotta all'insieme delle sue componenti: e cioè i movimenti compiuti dalle dita, dalla mano, dal polso, dal braccio, dal corpo; in una parola, dall'intero complesso anatomico umano. La coordinazione di questo meccanismo umano si fonda su elementari e ovvii principi di fisiologia e sulla forza di gravità. Quando suoniamo il piano o il violino, quando balliamo, quando giochiamo a golf, a ping-pong o a tennis, noi siamo soggetti a queste stesse condizioni, indipendentemente dal fatto di saperlo o meno. Tanto vale quindi esserne ben coscienti!

LO STUDIO DEV'ESSERE COSCIENTE, NON MECCANICO.

Non è che la consapevolezza di questi fattori sia essenziale a un'esecuzione artistica e ispirata; in realtà è proprio il contrario, poiché i processi creativi non sono processi consci. Ma la preparazione — e cioè le interminabili ore dedicate allo studio — non deve essere un'attività meccanica e automatica, e deve svolgersi invece sotto il vigile e cosciente controllo del cervello. Quando studiamo dobbiamo sapere quel che stiamo facendo e perché lo facciamo; altrimenti perdiamo il nostro tempo. Vi sono taluni ai quali lo studio piace in quanto tale, e che non si rendono ben conto dell'enorme quantità di tempo che questa attività ci prende. Ma per la grande maggioranza dovrebbe pur essere consolante sapere che il tempo da dedicare allo studio può essere drasticamente ridotto da una cosciente applicazione di certi giusti principi, e che lo studiare in questo modo fornisce oltretutto i migliori risultati.

IL PROLUNGARSI DELLA TENSIONE
MUSCOLARE È CAUSA DI FATICA,
INDOLENZIMENTO E CATTIVA QUALITÀ DEL SUONO.

L'altissima incidenza di dolorosi malanni tra i pianisti (affaticamento, dolori muscolari, tendiniti, borsiti e altri guai più o meno cronici) è in primo luogo il risultato di cattive abitudini contratte studiando, quali l'eccessiva tensione muscolare o gli esercizi per rinforzare la muscolatura. Questi sintomi, fastidiosi e dannosi, sono la conseguenza del continuo abuso al quale sottoponiamo il nostro sistema muscolare, ma possono benissimo — e debbono — essere evitati. Io sono in totale disaccordo con i tanti pianisti che ritengono che la fatica muscolare sia inevitabile quando si suonano gli *Studi* Op.10 n. 1 o 2 di Chopin, i prolungati e veloci passaggi in ottava di brani quali la *Polacca* di La bemolle Maggiore Op.53 di Chopin o *Les Funérailles* di Liszt. Essi attribuiscono la fatica che fanno alla debolezza dei loro muscoli, i quali pertanto - sostengono - vanno rinforzati. Niente di più sbagliato! I muscoli deboli e sottili che noi possediamo nell'avambraccio hanno il solo compito di muovere le dita e svolgono un lavoro di precisione. Quando noi mettiamo correttamente in funzione i robusti muscoli del braccio, della spalla e del corpo, sono essi che affiancano ed assistono i deboli muscoli dell'avambraccio prevenendo ogni causa di affaticamento. Il nostro compito è quello di attivare questi muscoli forti, coordinandone l'attività con l'intero apparato preposto alla produzione del suono, e di automatizzare questa coordinata collaborazione in modo da applicarla ogni volta che suoniamo il pianoforte. Scopo delle ore di studio è quello di acquisire abitudini corrette, non quello di sprecare ore e ore in meccanici esercizi di riscaldamento. Dobbiamo fondare la nostra tecnica non sulla forza e sulla resistenza dei muscoli ma su una loro ottimale coordinazione.

TUTTI I PROBLEMI PIANISTICI SI RISOLVONO
CON UN RISTRETTO NUMERO DI FORMULE
TECNICHE E CON LE LORO COMBINAZIONI.

La maggior parte dei libri di tecnica pianistica possiede qualcosa di buono. Taluni di essi, quale ad esempio il libro di Rudolf Breithaupt su *Die Grundlage der natürlichen Klaviertechnik* (1905), sono stati ai tempi loro delle vere e proprie rivelazioni. Altri contengono valide osservazioni in materia di tecnica, di interpretazione, di esecuzione. Altri ancora appaiono gremiti di impressionanti statistiche biologiche, chimiche o anatomiche, e assomigliano più che altro a dei manuali scientifici. Naturalmente sono tutti aspetti che vanno tenuti presenti quando si esaminano i problemi della tecnica pianistica, ma io credo che quel che dobbiamo comprendere e definire è la globalità del pianismo, e non l'elenco delle sue componenti. In effetti, esiste una stretta correlazione tra le formule visibili dello spartito e le formule tecniche che dobbiamo applicare per eseguirle al pianoforte. Se vogliamo fare poi un passo avanti possiamo anche affermare che un'analogha correlazione esiste tra le formule tecniche intese come sequenza di dati movimenti e le sonorità che riflettono le variabili atmosfere della musica. Sono queste atmosfere che noi tendiamo a evocare per l'ascoltatore e nell'ascoltatore, attraverso la nostra interpretazione. Ed è per questo che interpretazione e tecnica sono inscindibili.

GLI ELEMENTI FONDAMENTALI SPIEGATI NEI VARI CAPITOLI.

Un'affermazione così categorica e i molti altri principi che verranno stabiliti in questo libro, corrono il rischio di apparire o semplicistici e arbitrari o poco chiari. Io mi auguro che il lettore avrà la pazienza di leggere i vari capitoli in cui queste affermazioni sono discusse, e rimanderà il

proprio giudizio alla fine di questa lettura. Lo assicuro nel frattempo che io non mi sono limitato a formulare regole e principi, ma che li ho anche descritti, spiegati, giustificati. Una volta che la tecnica pianistica è ridotta alle sue componenti fondamentali, essa si rivela come un'attività del tutto semplice e priva di complicazioni, pur essendo naturalmente un'attività composita; in altre parole, i singoli movimenti delle dita, della mano, del braccio e della spalla sono tutti movimenti assai semplici per dimensioni e per funzioni, anche se vanno tutti coordinati e sincronizzati tra di loro. Se uno qualsiasi di questi elementi manca di funzionare, o fa troppo o fa troppo poco, l'intero apparato ne subisce le conseguenze. E se questo apparato funziona male, ne risentono negativamente il tono, il tocco, il fraseggio, il pensiero musicale, l'interpretazione nel suo insieme. Musicalità e tecnica sono insomma inseparabili!

**LA TECNICA COME PADRONANZA DEI MOVIMENTI.
CORRISPONDENZA TRA GESTI ED EMOZIONI.**

Questo libro ha come oggetto la tecnica e l'arte del pianoforte. La tecnica precede l'arte, e pertanto va esaminata per prima. In questo esame dell'aspetto tecnica prenderemo in considerazione l'anatomia umana, le fonti di energia (muscoli e forza di gravità), e le caratteristiche del pianoforte inteso come strumento. Se è vero che il suonare il pianoforte comporta un'illimitata varietà di movimenti e di gesti, è vero anche che possiamo ricondurre questa varietà alla combinazione di un limitato numero di movimenti e gesti fondamentali. Queste strutture gestuali fondamentali verranno adeguatamente definite, descritte, differenziate le une dalle altre, per essere poi integrate in quella complessa attività che è per l'appunto il suonare il pianoforte. Elemento essenziale della nostra ricerca sarà

quello di collegare inequivocabilmente ogni struttura tecnica alla propria controparte nello spartito.

CORRELAZIONE TRA FORMULE TECNICHE E VISIVE.

Questo libro potrebbe anche andare al di là dei vari libri sullo stesso argomento, per lo meno per un particolare aspetto. Qui, la tecnica viene ridotta a una piccola manciata di movimenti e di formule tecniche fondamentali, che combinate e variate in differenti modi generano l'intera gamma della tecnica pianistica. La cosa più importante, comunque, è il fatto che il lettore si renderà conto che le singole formule tecniche da usare di volta in volta sono implicite nel testo musicale scritto, e che spetta a lui identificare. Come vedremo, i lineamenti visibili della musica scritta (a esempio il fraseggio, le successioni di intervalli, la dinamica, la posizione delle note sulla tastiera) trovano il loro equivalente nelle varie formule tecniche, in modo univoco e inequivocabile.

L'ARTE DEL PIANOFORTE.

Queste formule tecniche non limitano in alcun modo la libertà d'interpretazione dell'esecutore, ma fungono da punti di riferimento per la scelta delle soluzioni tecniche da adottare. L'arte del pianoforte comincia là dove i problemi tecnici appaiono avere ormai trovato la loro soluzione, e dove una piena e sofisticata padronanza tecnica può porsi al servizio della creatività dell'interprete.

PARTE PRIMA

**I FATTORI DETERMINANTI
NELLA TECNICA PIANISTICA**

MUSICA, MOVIMENTI ED EMOZIONI

LA MUSICA HA INIZIO CON LA MODIFICAZIONE
DELL'ALTEZZA, DEL VOLUME,
DEL TIMBRO E DELLA DURATA DEL SUONO.

L'orecchio umano è sensibile a suoni e rumori entro una limitata gamma di frequenze e di intensità. Noi non possiamo percepire suoni al di sopra o al di sotto di determinate frequenze, e cioè approssimativamente sopra le 25.000 e sotto le 20 vibrazioni al secondo; né l'orecchio sa cogliere suoni estremamente deboli o estremamente forti. Per quel che riguarda la musica, io non vorrei arrischiarmi a formulare una definizione precisa, e preferirei accontentarmi dell'affermazione che il suono puro e semplice, senza variazioni di frequenza, timbro o intensità, non è musica. Senza una determinata modificazione di una qualsiasi di queste componenti, il suono non diventerà mai musica. Il suono di una sirena nella nebbia o anche una qualsiasi nota suonata all'organo senza modificazioni di volume o di colore, non può suscitare l'impressione di musica: ciò che trasforma il suono in musica è la variazione di una delle sue componenti.

L'espressività della musica dipende dal grado e dalla qualità delle variazioni apportate alla frequenza, al timbro, all'intensità del suono. Quando uno strumento produce modificazioni di frequenza, di dinamica e di colore, allora soltanto può prodursi della musica. Anche se non intendo approfondire qui questo argomento, mi preme

sottolineare come siano i movimenti dell'esecutore, i gesti che egli usa per alterare il suono, a determinare le modalità di queste modificazioni, e conseguentemente il suo trasformarsi in musica, e ciò che la musica stessa esprime. Il modo in cui un pianista «attacca» la tastiera, il modo in cui un violinista muove il gomito e le dita, o i cantanti e i suonatori di strumento a fiato controllano il loro respiro, determina la qualità del suono che essi producono. La musica è il risultato dei movimenti che essi eseguono, dei gesti che essi compiono. In altre parole, ogni sfumatura del suono prodotto nasce dai gesti che lo creano.

**LE MODIFICAZIONI DEL SUONO RIFLETTONO I MOVIMENTI;
I MOVIMENTI RIFLETTONO LE EMOZIONI.**

È per questo che la tecnica non può essere separata dalla musica, ed è per questo che una cattiva tecnica produce musica cattiva. Soltanto quando si è in possesso di tecnica corretta e ben coordinata si può produrre un bel suono, che vari opportunamente nell'espressione di ogni più sottile sfumatura delle emozioni umane. Non che il suono che noi produciamo debba sempre essere «bello»; possiamo anche scegliere che non debba esserlo, poiché noi ci occupiamo dell'intera gamma delle emozioni umane, e le sensazioni e le esperienze «belle» non sono i soli sentimenti che possiamo desiderare esprimere.

Come esiste una correlazione tra movimenti e suoni, così esiste una correlazione tra movimenti ed emozioni. Per quanto la risposta emotiva alla musica sia un fatto strettamente individuale, essa dovrebbe sempre corrispondere in qualità ed intensità ai sentimenti del compositore. Ovviamente, l'umore che ispirò a Chopin uno dei suoi bellissimi e delicati Notturmi non potrà essere ricreato da gesti eccessivi, spigolosi, violenti e scoordinati. Né si potrà corrispondere alla tempestosa veemenza e al sapore

estatico di uno Studio di Scriabin eseguendolo con movimenti tenui e sognanti. Più o meno repressi che siano, il grado e l'intensità dei sentimenti di un pianista si traducono nei gesti che egli fisicamente compie; questi gesti si trasmettono attraverso il pianoforte provocando così un'analogia reazione dell'ascoltatore.

COMPOSITORE, ESECUTORE, ASCOLTATORE.

Abbiamo così stabilita una precisa concatenazione di eventi: si procede dall'emozione al movimento o gesto (tecnica), e dal movimento al suono (musica). Il ciclo completo della creazione musicale è anch'esso abbastanza semplice: l'emozione che spinge il compositore a creare, si esprime nella sua musica. Una volta che questa musica è scritta, essa diventa visibile (testo musicale). Il compito dell'esecutore è quello di ricercare la musica (e l'emozione che ha ispirato il compositore) in modo che analoghe emozioni si generino nell'ascoltatore. Anello fondamentale di questa catena è la tecnica, ovvero l'insieme dei gesti impiegati dall'esecutore per ricreare un dato brano musicale. Da un punto di vista ideale, le emozioni dell'ascoltatore sono provocate dalla musica prodotta dall'esecutore, il cui umore e le cui emozioni riflettono quelli del compositore. La qualità di un esecutore dipende dalla maggiore o minore fedeltà al testo scritto, secondo le indicazioni del compositore, e dalla maggiore o minore adeguatezza della sua tecnica (movimenti, gesti) al contenuto emotivo di quelle indicazioni.

Questa spiegazione potrà sembrare ripetitiva a taluni, e apparire ad altri come un'eccessiva semplificazione di un processo alquanto complicato e sottile. Ma quello che io sto cercando di descrivere è la successione dei ruoli del compositore, dell'esecutore e dell'ascoltatore nella creazione, nella ricreazione e nella fruizione della musica. E

faccio questo per richiamare l'attenzione su un fattore di fondamentale importanza: l'immagine scritta della musica (le note nel pentagramma) indica con inequivocabile chiarezza quali movimenti (tecnica) vanno eseguiti in fase di esecuzione musicale. Il testo musicale si pone come un legame assolutamente chiaro ed esplicito tra emozioni e movimenti o gesti. Nell'immagine visibile della musica sono implicite le indicazioni per i gesti che forniscono la soluzione tecnica per ogni singolo passaggio.

NUMERO LIMITATO DELLE COMPONENTI TECNICHE FONDAMENTALI.

Quel che si deve fare è semplicemente organizzare gli innumerevoli movimenti possibili al corpo umano in un limitato numero di ben definite componenti gestuali fondamentali, che formano l'essenza della tecnica, e identificarle con le strutture visibili della musica scritta. Far questo è facile, perché l'anatomia umana è fundamentalmente la stessa in tutto il mondo, e così è stata da tempo immemorabile, certamente — comunque — da quando è stato inventato il pianoforte. In virtù di questa uniformità, ci è possibile stabilire quali sono le componenti gestuali che stanno a fondamento della tecnica pianistica. Tuttavia, in questa uniformità, vi è anche una provvidenziale e illimitata varietà: le dimensioni, il peso e le proporzioni delle varie componenti del corpo umano sono diverse da individuo a individuo. Questa varietà nei tipi fisici produce un'infinita varietà di possibilità gestuali, pur sempre nell'ambito di quelle componenti fondamentali. Così, ciascuno, suonando il pianoforte, può produrre un proprio particolare tipo di suono, avere una propria particolare tavolozza di tocco e di colore.

LO STUDIO: ACQUISIZIONE DI ABITUDINI ATTRAVERSO LA RIPETIZIONE COSCIENTE.

La descrizione e la sistemazione di queste componenti tecniche fondamentali saranno fornite nei relativi capitoli. Ai fini di acquisire una buona tecnica, lo studente ed esecutore deve giungere a dominare queste componenti tecniche, cioè deve rendere i vari movimenti parte innata del proprio bagaglio di gesti. Una volta determinata quale di queste componenti gestuali è richiesta da un dato testo musicale, egli deve applicarla all'esecuzione del brano inteso come musica. L'approfondimento tecnico non è altro che un processo di assimilazione di particolari elementi tecnici attraverso la ripetizione. Se i movimenti relativi sono eseguiti correttamente e coscientemente, non sarà necessario ripeterli più che tanto. I metodi di studio saranno discussi più estesamente nel quattordicesimo capitolo; per il momento mi preme sottolineare che una volta che l'esecutore avrà saldamente e correttamente acquisito determinati elementi tecnici, non avrà più bisogno di esercitarsi negli stessi. Tutto quello che ci occorrerà sarà di applicare quegli elementi al proprio repertorio. La sua tecnica continuerà a migliorare, e sempre di più diventerà il duttile strumento della sua ricerca interpretativa.

COORDINAZIONE.

Partiamo dal presupposto che la maggior parte della gente che studia musica e che suona qualche strumento nasce già con un certo grado di coordinazione. È l'innata coordinazione del nostro corpo che ci permette di sopravvivere, di assolvere alle esigenze della nostra vita quotidiana, di andare in giro, e di reagire agli stimoli. Se il nostro grado di coordinazione è altamente sviluppato, può permetterci *exploits* particolari. Conquistare un record mondiale

nel nuoto, nella corsa o nel salto con l'asta, o diventare un pianista o un violinista dalla tecnica straordinariamente brillante ed espressiva, sono tutte cose che dipendono da una coordinazione fisica del massimo livello. Ma mentre agli atleti occorre sviluppare, oltre alle capacità di coordinazione, anche la forza e la resistenza muscolare, ad un esecutore musicale basta sviluppare la coordinazione. A noi non occorre costruire muscoli potenti; a noi basta imparare ad attivare i muscoli già dotati di forza, e usarli in collaborazione con i muscoli più deboli, in modo d'aiutarli. Usare i muscoli forti in aiuto di quelli deboli è l'essenza della coordinazione, ed è questo il tipo di abilità che dobbiamo porre al servizio dell'arte. Per quanto la cosa possa apparire suggestiva a taluni, la pratica della musica non ha bisogno di essere considerata un'attività sportiva.

NON FORTIFICARE MA COORDINARE I MUSCOLI.

Vi sono molti modi per sviluppare questa coordinazione, questa interdipendenza del corpo umano. Esercitarsi per sviluppare l'indipendenza delle dita di una mano è una cosa che ha naturalmente la sua efficacia, ma dobbiamo stare attenti nella sua applicazione. Di regola, questi esercizi sforzano eccessivamente l'avambraccio, irrigidendone i muscoli; essi si fondano sull'idea errata che i muscoli dell'avambraccio si stanchino perché sono deboli, e che pertanto vadano rafforzati con l'esercizio. In realtà, quei muscoli si stancano solo perché vengono esercitati e sforzati troppo!

INTERDIPENDENZA VERSUS INDIPENDENZA.

Quel che potremmo anche guadagnare quanto ad indipendenza delle dita, noi lo perdiamo rovinando l'interdi-

pendenza dell'intero apparato. In realtà non si guadagna nulla, come cercherò di spiegare nell'undicesimo capitolo. Per ora mi limiterò a dire che gli esercizi per le dita sono utili soltanto se servono a creare interdipendenza. Insistendo nel porre il braccio nella posizione più corretta per ciascun dito, noi allentiamo la tensione ed evitiamo quella immobilità del braccio che, raccomandata per esercitare l'indipendenza delle dita, provoca appunto tensione e irrigidimento. Lo scopo non è quello di rafforzare i muscoli ma di imparare a sincronizzarli nel modo che comporti il minore sforzo possibile. Ogni senso di affaticamento che vi accada di sentire nel braccio è un sicuro avvertimento che i muscoli sono stati sforzati e che hanno bisogno di aiuto. Già abbiamo ricordato taluni degli inconvenienti (tendiniti, borsiti, ecc.) che nascono da modi errati di studiare, quali il continuo abuso dei muscoli, il forzare e l'irrigidire le giunture, l'eccessiva pressione sulla tastiera.

**LO STUDIO, E NON L'ESECUZIONE,
È QUEL CHE ORA CI INTERESSA.**

Ciò di cui ora ci occupiamo non è tanto l'esecuzione che deriva da questi errori, bensì il danno causato dalle ore, settimane e anni dedicati allo studio. Quanta fatica e quanta noia dobbiamo sopportare! E sono cose che si possono e si debbono evitare, anche e soprattutto perché i pianisti hanno a che fare con un repertorio enorme, più vasto di qualsiasi altro strumentista, e non possono permettersi il lusso di sprecare tempo ed energia studiando in modo sbagliato. Con tutte le frustrazioni che nascono da uno studio assiduo, molti pianisti finiscono o con lo scoraggiarsi oppure con l'impegnarsi in modo ossessivo, in un continuo cimento con se stessi, e vivendo come virtuoso eroismo l'autopunizione in nome dell'Arte. È per questa ragione che molta gente giudica della qualità, della

profondità e del valore di un fatto d'arte dal grado di sofferenza che è costato. Chiedo scusa se potrà sembrare superficiale, ma non posso trattenermi dall'affermare che il suonare il piano dovrebbe essere assolutamente indolore, divertente e gratificante, sia che lo si studi per conto proprio, sia che si tengano concerti.

IL VOLUME DEL SUONO DIPENDE DALLA VELOCITÀ DEL MARTELLETTO.

Le nostre osservazioni in merito al corretto funzionamento dell'anatomia umana devono essere poste in relazione con le caratteristiche del pianoforte stesso. Come sappiamo, il suono si produce nel pianoforte mediante martelletti che colpiscono le corde. Il volume del suono dipende esclusivamente dalla velocità con cui un martello colpisce la sua corda. È molto importante tener presente questo fatto meccanico, dal momento che molta confusione è stata fatta in materia di peso, massa, forza, energia, pressione e — ultimo, ma non meno importante — rilassamento. La vecchia scuola di tecnica pianistica poneva un particolare accento sulla forza delle dita. Per quanto questo tipo di tecnica fosse sufficiente per il clavicembalo, il clavicordo e l'organo, esso si rivelò del tutto insoddisfacente per il moderno pianoforte da concerto. Lo sforzo richiesto dai muscoli era tale che si dovette formulare un approccio totalmente nuovo, e questo nuovo approccio fu chiamato tecnica del peso. Sfruttando il peso dell'arto anziché la sua forza, un notevole sollievo fu arrecato ai muscoli; e così si formò la scuola del rilassamento. Sfortunatamente, malgrado la popolarità acquistata rapidamente da questo metodo, esso non si rivelò soddisfacente. Di per sé, l'uso del peso si risolse in una mera sensazione di benessere al braccio e al corpo, soprattutto se paragonata all'affaticamento comportato dalla vecchia tecnica.

Comunque, i muscoli «rilassati» tendevano ora a suonare in modo flaccido, diseguale e privo di precisione, e sfuggivano a quel controllo che si esercitava invece sui muscoli in tensione. Dovrebbe essere ovvio che un completo rilassamento non è possibile mentre si suona il piano: alcuni muscoli sono a volte sotto sforzo, altri rimangono rilassati, e l'esecutore deve individuare quali sono i muscoli che vanno attivati.

FONTI DI ENERGIA: LA FORZA DI GRAVITÀ E I MUSCOLI.

Ho già accennato al fatto che il volume del suono dipende dalla velocità di percussione del martelletto. Le fonti di energia a cui si può far ricorso per azionare l'apparato di produzione del suono e far muovere i martelletti alla velocità desiderata, sono due soltanto: la forza di gravità, che attira ogni cosa verso il centro della terra, e l'energia muscolare che spinge le dita e il braccio verso i muscoli contratti. Queste forze, e il loro combinarsi insieme, forniscono tutte le fonti di energia disponibili per il funzionamento dell'intero apparato produttore del suono. La forza di gravità è di grandissimo aiuto se la massa dell'apparato produttore le viene esposta in modo opportuno. Il più delle volte la soluzione ottimale si raggiunge grazie alla partecipazione di ambedue queste fonti di energia. Il nostro scopo è quello di ottenere i maggiori risultati con il minore dispendio possibile di energia. Dipende da noi determinare quando utilizzare esclusivamente la forza di gravità, quando usare esclusivamente l'energia muscolare, e quando e come combinarle entrambe. Quello che non esiste nel suonare il pianoforte è il rilassamento totale. Anche quando ci affidiamo unicamente alla forza di gravità, dobbiamo far ricorso al sistema muscolare per alzare il braccio e la mano e piazzarli in posizione corretta. Molti dei movimenti vengono compiuti grazie all'apporto

di sistemi muscolari contrapposti: mentre un insieme di muscoli (per esempio, gli estensori) è in attività, un altro insieme (i flessori) si rilassa. Momenti di parziale rilassamento si alternano continuamente all'attività muscolare; un rilassamento completo esiste soltanto se ci sdraiamo a riposare.

POSIZIONE DELL'APPARATO IN ATTIVITÀ.

Il nostro compito è di stabilire quale dev'essere la posizione dei vari componenti dell'apparato attivati per la produzione del suono, quali gruppi di muscoli debbano essere attivati, e in che modo questi muscoli debbano funzionare al fine di ottenere il massimo risultato sia dal punto di vista tecnico che da quello musicale. Ciò che noi perseguiamo è il massimo risultato espressivo con il minimo dispendio possibile di energia fisica. Mai però si deve identificare l'intensità interiore con una continua tensione muscolare, né coltivare una tensione interiore intensificando l'attività muscolare (ad esempio, nella pressione dei tasti).

PRESSIONE?

Quel che dobbiamo ricordare è che una volta che il martelletto ha colpito la corda del pianoforte, non si può più in alcun modo alterare il suono prodotto. La pressione sul tasto, o l'indugiare del dito su di esso (un inutile ritorno al *Bebung* del clavicordo) possono anche creare l'illusione di un'alterazione del suono, ma l'impressione è soltanto visiva; tutta questa pressione non servirà ad altro che a ostacolare l'attacco della nota successiva. La tecnica degli strumenti a corda prevede la pressione, ma non quella del pianoforte. La pressione che viene usata sul pianoforte, dev'essere usata istantaneamente, al momento dell'impatto, e mai deve protrarsi.

**IL PESO: HA IMPORTANZA SOLTANTO
QUANDO SI ACCOMPAGNA AL MOVIMENTO.**

Il peso è di per sé poco utile, a meno che non si accompagni al movimento. Neanche ponendo sulla tastiera un peso di una tonnellata si otterrà un suono, a meno che l'oggetto in questione non si sposti verso il basso con una determinata velocità. È la velocità, non il peso, che genera il suono; pertanto, quando produciamo velocità dobbiamo cercare di impiegare il minor peso possibile. La forza muscolare serve esclusivamente a far muovere velocemente i martelletti, e non come energia statica. L'attivazione simultanea e prolungata di un gruppo di muscoli antagonisti (ad esempio i flessori e gli estensori dell'avambraccio, o il bicipite e il tricipite del braccio e della spalla) non serve a nulla, e malgrado la vigorosa sensazione di energia e di tensione nel braccio, è del tutto superflua e pertanto va evitata. Tutto ciò che ne deriva altro non è che immobilità e rigidità, il che in ultima analisi si risolve in un cattivo suono. L'inevitabile conclusione è che la tecnica ha per oggetto il funzionamento dei martelletti, da operarsi con la forza di gravità, e con un dispendio minimo ed ottimale di energia muscolare. In questo modo, il più forte dei *Fortissimo* e il più tenue dei *Pianissimo* potranno essere prodotti con il minimo sforzo.

LO STRESS ALTERA LA RESPIRAZIONE E IL FRASEGGIO.

Non si insisterà mai abbastanza sul fatto che musica e tecnica sono indissolubilmente legati. L'organismo umano è sensibile a fattori di stress e di distensione, e reagisce di conseguenza: il respiro, il battito cardiaco, il metabolismo risulteranno accelerati o rallentati a seconda delle emozioni e così anche dalle esperienze musicali. Questo è inevitabile, non solo, ma addirittura desiderabile. Se l'or-

ganismo è sotto stress per ragioni puramente fisiche (ipertensione muscolare, depressione diaframmatica, o cattiva posizione sullo sgabello) ne risulta una respirazione faticosa ed insufficiente. Questa respirazione alterata influisce sul fraseggio musicale e sulla formazione della linea melodica, non solo quando si suona sotto stress in pubblico, ma in qualsiasi occasione. Un organismo in imperfetta efficienza compromette il fraseggio, l'intonazione, la dinamica, i *rubato*, gli accenti, i mutamenti di tempo e l'espressione — tutto, insomma, ciò che è essenziale alla musica. Una respirazione ansimante genera un clima spasmodico, così come di solito un'eccessiva contrazione muscolare del sistema respiratorio produce un complesso di distorsioni ritmiche e melodiche. Muscoli e giunture rigide producono un suono duro, mentre muscoli e giunture troppo rilassate producono un suono pallido ed anemico.

LA QUALITÀ DEL SUONO: ESSENZIALE NELL'ESECUZIONE.

Sebbene il pianoforte sia di gran lunga meno sensibile e reattivo degli strumenti a corda (per non parlare della voce umana), esso risponde comunque alla tecnica dell'esecutore, e da questa dipende la qualità del suono che esso produce. In ultima analisi, è la qualità dell'intonazione — il suono — l'elemento artistico essenziale nel regno della musica. Ogni grande artista ha un tocco o un timbro inconfondibile. È certamente possibile individuare il suono di Horowitz o di Rostropovič in un'esecuzione diretta, e questo suono potrà risultare identificabile anche in registrazione, malgrado gli effetti ultra-omogeneizzanti della riproduzione elettronica. Purtroppo il pianoforte (specialmente gli strumenti di qualità mediocre) ha un suono alquanto prefabbricato. Ma se riusciamo a sviluppare le qualità del suono attraverso una tecnica naturale e ben

coordinata, ci renderemo conto di essere i fortunati possessori di uno strumento miracolosamente completo da un punto di vista espressivo, in grado di riprodurre infinite sfumature. I pianisti sono doppiamente fortunati perché a loro è dato usare la loro tecnica al servizio di un repertorio favoloso.

IL PIANOFORTE

IL PIANOFORTE: LO STRUMENTO PIÙ COMPLETO.

Come strumento solista, il pianoforte moderno non è secondo a nessuno. Anche se le sue qualità espressive non eguagliano quelle di taluni strumenti a corda, a fiato o quelle della voce umana, le sue possibilità di estensione, di dinamica e di colore ne fanno il più completo degli strumenti. In virtù delle sue capacità armoniche e della sua estensione, tutti gli altri strumenti solisti sollecitano il più delle volte la sua collaborazione. Raramente i compositori scrivono per altri strumenti da soli, senza l'accompagnamento del pianoforte. Il suo repertorio è enorme, e copre all'incirca gli ultimi duecento anni. Non tutta questa musica è di altissima qualità, naturalmente, ma molti dei maggiori compositori preferirono di gran lunga il piano a qualsiasi altro strumento solista.

I SUOI ANTENATI: IL CLAVICEMBALO E IL CLAVICORDO.

Di tutti gli antenati del pianoforte il clavicordo è quello che più gli si avvicina. Il clavicordo produce un suono le cui proprietà dinamiche e coloristiche variano a seconda del tocco dell'esecutore. Il suo volume è comunque molto ridotto, e pertanto inadatto alle sale da concerto odierne. Il pianoforte ha mantenuto e sviluppato le prime due caratteristiche del clavicordo (la sua capacità di variazioni

dinamiche e coloristiche), ma in più ha considerevolmente potenziato il volume del suono. Il clavicembalo non può produrre gradazioni di volume e di colore se non attraverso una manipolazione meccanica, ma produce un suono più forte del clavicordo, e può raddoppiare, triplicare, quadruplicare le sue note aggiungendo altri sistemi di corde, e ottenendo così una più ampia varietà di suono. Il pianoforte possiede tutte le possibilità espressive del clavicordo e ha una voce più potente del clavicembalo, ma gli manca la possibilità del raddoppio meccanico di quest'ultimo. Tuttavia, grazie alla sua grande estensione e alle sue possibilità di variazione dinamica e coloristica, il pianoforte è ineguagliato.¹

ARTIFIZI USATI DAI COMPOSITORI: L'ARPEGGIO, IL TREMOLO E ALTRI.

Con tutta la sua ricchezza sonora, il pianoforte continua ad avere alcuni limiti; per esempio, il suono si attenua e svanisce rapidamente. I compositori si sono sforzati di ovviare a questa manchevolezza sviluppando stili particolarmente adatti al pianoforte, o più propriamente agli strumenti a tastiera, come il clavicembalo e il clavicordo

¹ Esiste uno strumento che sopravanza il pianoforte. È il Moór-Duplex, un pianoforte a doppia tastiera inventato da Emanuel Moór nel 1° quarto del secolo. Sfortunatamente è stato del tutto ignorato fin dalla Seconda Guerra Mondiale. Possiede le qualità timbriche del pianoforte ordinario, ma è dotato anche di congegno (azionato dal pedale di mezzo) che ne estende il suono di una ottava, accoppiandola all'ultima ottava reale. La tastiera superiore suona un'ottava sopra, e con l'uso simultaneo di ambedue le tastiere, con la stessa mano, le possibilità di estensione della mano vengono letteralmente raddoppiate! Di più: sulla tastiera inferiore (anche in ottava, grazie all'uso del pedale di mezzo) è possibile eseguire un glissando cromatico, dal momento che i tasti bianchi si trovano in pari con i tasti neri. La tecnica del pianoforte Moór è essenzialmente identica all'altra, con spettacolari possibilità di espansione. Al compositore offre possibilità illimitate. Si può solo sperare che il pianoforte Moór non sia definitivamente sepolto ma soltanto accantonato per il momento.

che risentono della stessa limitazione. Poiché la durata di ogni singola nota su questi strumenti è estremamente breve, la continuità del suono va simulata con trilli, tremoli, note ribattute, arpeggi, note di ripieno, note di passaggio ed uso del pedale. Questi artifici sono stati usati sia per sostenere la linea melodica, sia nelle parti di accompagnamento, praticamente in tutte le epoche e in tutte le scuole.

ABBELLIMENTI.

Uno di questi artifici, l'abbellimento, è stato largamente sviscerato e utilizzato per strumenti come il clavicembalo e l'organo. Poiché questi strumenti non possono accentuare una data nota nell'ambito di un determinato registro o timbro, il solo modo per sottolineare l'importanza di una nota è quello di aggiungervi una dissonanza. Appoggiature, acciaccature, mordenti e trilli contengono note dissonanti contigue alla nota principale. Questi strumenti, così largamente usati, hanno fatto degli abbellimenti un qualcosa di molto diffuso durante il periodo della musica barocca, e il loro uso indiscriminato si è esteso ad altri strumenti a tastiera, specialmente al clavicordo e al pianoforte. Questi strumenti sono perfettamente in grado di accentuare, colorire, e sottolineare ogni nota. Pertanto a essi non è necessario far ricorso a certi tipi di abbellimenti.

TRASCRIZIONI.

Quando Bach scriveva per il violino o per la voce, raramente usava mordenti o gruppetti. Tuttavia, quando trascriveva per uno strumento a tastiera musica originariamente scritta per archi (come nel primo movimento della *Sonata in Do Maggiore per violino solo*, o l'intera *Partita in la minore per violino solo*), usava aggiungere un certo

numero di questi abbellimenti a mo' di enfasi. (È interes-



Esempio 1. Bach, *Sonata in Do per violino solo*, primo movimento



Esempio 2. Bach, *Sonata in Do per violino solo*, trascritta in Sol, per strumento a tastiera

sante notare come egli abbia usato la tonalità di Sol Maggiore trascrivendo per la tastiera una composizione per violino solo in Do Maggiore; e la tonalità di re minore per la *Partita* in la minore). È anche significativo il fatto che i compositori del barocco molto raramente specificavano se le loro composizioni erano per clavicordo, per clavicembalo o per organo. Per esempio due delle più famose composizioni «per organo» di Bach, la *Passacaglia in do minore* e la *Fantasia e fuga in sol minore* sono state concepite originariamente per un clavicembalo a due tastiere e pedaliera; e solo successivamente sono state adottate dagli organisti. L'abitudine di considerare questi strumenti intercambiabili tra loro è sempre stata molto diffusa in passato.

GLI ABBELLIMENTI VARIANO A SECONDA
DELLO STRUMENTO.

Dal momento che l'uso di questo e di quello strumento era più che altro una questione di opportunità e di convenien-

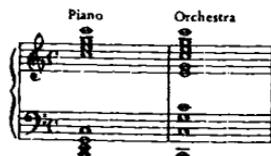
za, e che tutti questi strumenti erano profondamente diversi per quel che riguarda le qualità timbriche e tecniche, è evidente che le caratteristiche di ciascuno strumento determinavano un diverso uso degli abbellimenti. Basta il buon senso a far sì che per il pianoforte e per il clavicordo l'uso dell'abbellimento sia più limitato che per il clavicembalo e per l'organo. Anche il tipo di abbellimento dev'essere scelto a seconda dello strumento. Quando, sul clavicembalo o sull'organo, la melodia inizia insieme all'accompagnamento, è praticamente impossibile distinguerla, poiché la sua nota iniziale figura come una delle componenti dell'accordo, né è possibile suonarla più forte o in modo diverso. Per richiamare l'attenzione su di essa, si usa pertanto un mordente o una nota di abbellimento. Nel caso del clavicordo o del pianoforte, invece, la melodia può essere suonata più forte... semplicemente suonandola più forte! E pertanto il mordente è spesso superfluo. Inoltre, anche la ben nota e fondamentale regola che fa iniziare dalla nota superiore i trilli e gli abbellimenti nella musica barocca e nel primo periodo classico merita attenta riconsiderazione. Questa regola si era resa necessaria per le ragioni ricordate più sopra — e cioè l'impossibilità di distinguere la nota della melodia quando veniva eseguita contemporaneamente alle note di accompagnamento. In primo luogo, nel pianoforte non è necessario ricorrere al mordente, perché è possibile accentuare la nota desiderata; inoltre, se il compositore desidera comunque apporre un abbellimento, è perfettamente indifferente iniziare con la nota superiore o con la nota reale. L'enfasi sulla nota reale può anche essere ottenuta con un accento o con una sfumatura diversa, cosa che il pianoforte può fare facilmente. La validità dei vari trattati e articoli scritti sull'abbellimento diventa altamente discutibile se applicata al pianoforte. A prova di questo, proviamo ad esaminare gli inizi delle melodie di Bach per strumenti a corda o a fiato, o per voce umana, e vediamo se iniziano con un

mordente o con la nota reale. Per quanto lento sia il pezzo, non troveremo un solo brano che inizi con un abbellimento. Guardiamo invece le prime note dei temi del secondo movimento del *Concerto italiano*, dell'Adagio della *Toccata in Do maggiore per organo* e della *Toccata e fuga in re minore*: tutti questi iniziano con un qualche tipo di abbellimento, perché sono stati scritti per strumenti a tastiera del periodo barocco. Quando queste opere vengono suonate sul clavicembalo o sull'organo gli abbellimenti devono essere mantenuti, cosa non strettamente necessaria sul pianoforte o sul clavicordo.

L'ESTENSIONE DELLA MANO: UN LIMITE.

Un altro limite nell'uso del pianoforte, oltre al rapido decadere del suono, è la limitata estensione della mano. Dal momento che l'apertura della mano non supera per lo più l'estensione di una nona o di una decima, la maggior parte dei grandi accordi orchestrali deve essere arpeggiata. Questa situazione favorì lo sviluppo di stili compositivi che fecero di necessità virtù. Basta pensare allo *Studio* Op. 10 n. 1 di Chopin, o a quello sull'arpeggio, Op. 25 n. 12 in Mi bemolle, o all'inizio del secondo movimento della *Fantasia* Op. 17 di Schumann. Innumerevoli brani contengono passaggi che presentano ed esaltano ampie progressioni armoniche. I limiti della mano creano inoltre un'altra condizione. I compositori furono obbligati a limitare la scelta alle note raggiungibili. Invece di scegliere note in tutti i registri sovrastanti il basso, come nella musica per orchestra o per quartetto d'archi, essi sceglievano di solito quattro note per il registro alto e quattro per il registro basso.

Naturalmente, l'accordo sul pianoforte non ha il suono completo di un accordo in orchestra: le quattro note del



Esempio 3. Accordo per pianoforte e per orchestra

basso sono troppo cupe, non vi è nulla nel registro intermedio, e le note alte sono troppo acute ed esili. Ormai ci siamo abituati a queste sonorità (non abbiamo altra scelta), ma se volessimo una sonorità più piena, più rotonda e più bella, dovremmo far ricorso a una terza mano o a un altro strumento come il pianoforte Moór-Duplex. Beethoven e altri compositori impiegarono spesso effetti di pedale e mutamenti di registro per ovviare a questo limite. E inoltre, questa condizione diede origine a una quantità di problemi compositivi nella musica per pianoforte.

TASTI NERI, TASTI BIANCHI:

SPOSTAMENTI DI POSIZIONE DEL BRACCIO.

Se prendiamo a esaminare determinati aspetti dell'esecuzione pianistica, scopriremo che molte delle difficoltà possono essere superate se teniamo presente l'ovvio fatto che i tasti neri sono più lontani da noi di circa cinque centimetri e di circa un centimetro più alti dei tasti bianchi. Al fine di riuscire a suonare sui tasti neri con lo stesso agio che sui tasti bianchi, è necessario che la parte superiore del braccio, il polso, il corpo stesso si muovano leggermente in avanti. Quando si suona sui tasti neri, la parte superiore del braccio (il gomito) dev'essere spostata leggermente in avanti e in alto in modo da ricreare la stessa posizione del polso che si ha suonando sui tasti bianchi. (Per ulteriori dettagli, si veda il capitolo quinto).

Il suono del pianoforte si ottiene colla percussione del martelletto sulle corde, che così vengono fatte vibrare; la sostanza, la qualità, la durezza o la morbidezza, l'elasticità, e il grado di umidità della superficie del martelletto (che è ricoperta di feltro) influenzano la qualità timbrica. Se queste condizioni sono soddisfacenti, saremmo in grado di modificare il livello e la qualità timbrica del suono, variando la velocità con la quale il martello colpisce le corde. Tutte le questioni relative al peso, alla massa, all'energia, alla forza, alla tensione, al rilassamento, alle posizioni fisse, ai muscoli, ai nervi, alle giunture, alle ossa, alle spalle, alle braccia, alle mani e alle dita, hanno valore unicamente ai fini della tecnica richiesta per azionare i martelletti con la velocità necessaria a produrre il tipo di suono desiderato.

Mentre tutti sono d'accordo sulla capacità del pianoforte di variare il volume del suono da un PPP a un FFF, (da pianissimo a fortissimo), molto controversa è invece la questione se esso possa variare nel timbro. È stato «dimostrato» da alcuni «esperti» che solo il volume del suono può essere variato, e che la variazione del timbro è pura e semplice suggestione. Questo può essere vero quando si suona una sola nota, ma tutt'altra cosa è una serie di suoni in sequenza: il tocco e le qualità timbriche sono elementi del tutto personali, e chiaramente riconoscibili. Anche se è difficile da definire, esiste certamente — e non è frutto di immaginazione — una indubbia differenza timbrica nel suono di certi artisti. Può darsi che si tratti del fattore di accelerazione dei martelletti; o del modo in cui gli smorzatori arrestano il suono quando scendono sulle corde; o dell'articolazione delle note, o delle qualità agogiche del suono, o della flessibilità dell'unità di misura — questi e molti altri fattori possono influenzare la qualità timbrica del suono. Ma differenze, comunque, ne esisto-

no! Non è possibile dubitare del fatto che il pianoforte ha un suono diverso quando a suonarlo sono Horowitz, Richter, Benedetti Michelangeli o la Argerich. Di grande importanza è anche il modo in cui il particolare strumento che stiamo suonando risponde al tocco. Vi sono vari pianoforti che hanno un suono abbastanza piacevole ma alquanto «prefabbricato». Rispondono soltanto a mutamenti quantitativi della dinamica, ma non a sfumature di tocco, ai riflessi dell'esecutore. Sarebbe molto remunerante per ogni pianista poter sempre studiare — e non soltanto dar concerti — su strumenti abbastanza sensibili da rispondere adeguatamente alle sfumature coloristiche così come alle variazioni dinamiche.

LIMITI DELLA RISPOSTA NEL PIANOFORTE.

A proposito di dinamica — o di volume di suono — dobbiamo tener presente che anche il pianoforte, al pari di ogni altro strumento musicale, ha dei precisi limiti nella quantità di suono che può produrre e nella reattività della sua meccanica. Può anche non essere così reattivo come la voce umana, che se forzata semplicemente si rompe; ma anche il pianoforte — se colpito con un qualcosa di duro e di rigido — vede il proprio volume sonoro diminuire, la propria capacità di trasmissione meccanica limitata, e il suono ne risulterà duro e incolore. La forza eccessiva non fa che rovinare il suono, e in nessun caso bisogna arrivare a sforzarsi quando si suona *Fortissimo!* Anche se il pianoforte può produrre un enorme volume di suono, la sua maggiore sonorità la si ottiene non quando viene impiegato un massimo di energia, ma quando i limiti di elasticità della sua meccanica vengono raggiunti senza però che vengano superati. L'esecutore che giunge fino al massimo limite di elasticità del feltro, del legno e del metallo, impiegando il minimo sforzo necessario per ottenere questo

risultato, riuscirà a produrre dei *Fortissimo* che potranno essere in tutto e per tutto i momenti cruciali e drammatici di un'esecuzione.

**LA SPIRITUALITÀ NON SI OTTIENE CON
UN'ECESSIVA TENSIONE MUSCOLARE.**

La sonorità di minimo livello, il *Pianissimo*, deve anch'essa ottenersi senza alcuno sforzo. È veramente stupefacente vedere quanti pianisti appaiono estremamente tesi e contratti quando suonano piano. Digrignando i denti e respirando pesantemente, essi sono sottoposti a un dispendio di energia sufficiente a sollevare l'intero pianoforte, anche se stanno suonando una piccola, tenue, dolce melodia. Può darsi che essi ritengano che il controllo del suono sia più efficace se lo si ottiene contraendo vari sistemi di muscoli antagonisti tra loro. Invece di usare una certa delicatezza e di impiegare un minimo di attività muscolare, essi vi si accaniscono. La cosa peggiore è che questo stato di estrema tensione muscolare lo si vuole rappresentativo di uno stato di sublime esaltazione «spirituale»; mentre invece stiamo semplicemente assistendo alle conseguenze di un'eccessiva attività della tiroide e delle ghiandole surrenali. Sia chiaro: non vi è nulla di sbagliato se anche le nostre ghiandole reagiscono agli stimoli della musica, ma il problema è il quando, il come, il quanto. In ogni caso, se dobbiamo produrre suoni dolci e tenui, le nostre giunture e i nostri muscoli debbono mantenersi elastici, e contrarsi e fissarsi delicatamente. Parleremo di questo nel tredicesimo capitolo.

Non identifichiamo dunque l'intensità interiore con la rigidità dei muscoli. Al giorno d'oggi è abbastanza di moda ingigantire ed esasperare l'aspetto visivo di una esecuzione musicale pubblica. Questo è comprensibile se si tien conto delle dimensioni a volte enormi delle sale da

concerto, dei vasti spazi in cui si tengono i concerti all'aperto, e dei grandi pubblici, che possono anche avere scarsa familiarità con il programma. Molte sono le ragioni per cui un pianista può sentirsi sollecitato ad impressionare immediatamente l'uditorio. Tuttavia vi è molta musica che un'eccessiva divulgazione danneggia. La musica dovrebbe essere narrata, cantata e a volte perfino sussurrata e mormorata; raramente urlata o strillata.

IL MECCANISMO UMANO NELL'ESECUZIONE

CARATTERISTICHE FISICHE

Prima di affrontare le varie difficoltà connesse con i problemi artistici — gli elementi interpretativi, creativi, e di improvvisazione del fatto musicale — dobbiamo esplorare un settore molto più tangibile e altrettanto essenziale. Mi riferisco cioè al meccanismo che l'uomo utilizza: i singoli componenti e la totalità del corpo che partecipa alla creazione del suono. Prima di precisare le formule tecniche che servono a produrre musica, dobbiamo esaminare accuratamente questo meccanismo, e cioè le varie parti, le caratteristiche, il funzionamento dell'apparato umano che presiede alla produzione del suono. Non abbiamo bisogno per questo di una completa esplorazione anatomica del corpo umano, ma certamente ci occorre una conoscenza almeno elementare dell'apparato che costantemente usiamo. Mentre l'arte è una questione di imponderabili (ispirazione, istinto, improvvisazione), la tecnica è una capacità che va sviluppata con intelligenza, con efficacia, e con un adeguato uso del meccanismo interessato. Tutti i nostri muscoli, le giunture, i nervi, l'apparato respiratorio funzionano al meglio quando sappiamo usarne bene. Il che è vero per ogni meccanismo; si tratti della vostra bicicletta, della vostra macchina da scrivere o della vostra automobile. È vero che noi ci limitiamo ad usarli, e che non abbiamo bisogno di sapere esattamente come funzionano, una volta che funzionano bene. Ma se per ca-

so essi si guastano, o se ci troviamo di fronte alla necessità di usarli al di là della loro più ovvia funzionalità, ecco che diventa utile conoscerli a fondo. Tutti noi possiamo suonare ad un certo livello, semplicemente «facendo ciò che viene naturale». Ma una volta superato il limite di questa attività puramente istintiva (limite che può essere molto ampio o molto ristretto: dipende dal talento di ciascuno), se ci limiteremo a studiare *meccanicamente* andremo poco lontano. Bisogna imparare a studiare con intelligenza.

**COORDINAZIONE E NON INCREMENTO MUSCOLARE;
PICCOLI MUSCOLI PER LA PRECISIONE,
MUSCOLI PIÙ GRANDI PER SOSTEGNO.**

Come ho già detto precedentemente, il suonare il pianoforte non è una questione di forza e di resistenza muscolare. Noi abbiamo a nostra disposizione un sistema muscolare alquanto complesso. Taluni muscoli sono piccoli e deboli, fatti per un lavoro di precisione, altri sono invece forti e potenti. Se riusciamo ad attivare nel giusto modo questi muscoli più grandi, non avremo bisogno di sforzare quelli piccoli. Dobbiamo pertanto acquisire la coordinazione necessaria ad usare adeguatamente del nostro sistema muscolare, e a suonare sempre senza fatica, indipendentemente dalla difficoltà e dalla complessità dei vari passaggi che dobbiamo eseguire.

**I BAMBINI E LE PERSONE DI BASSA STATURA
HANNO UNA MIGLIORE COORDINAZIONE.**

Ogni essere vivente è nato con un certo grado di coordinazione che gli consente di vivere e di funzionare nel proprio ambiente. In pochi mesi un neonato sviluppa assai bene questa sua qualità, ed è spesso possibile che i bambini ab-

biano una coordinazione migliore degli adulti, proprio in virtù della loro piccola statura. Anche da grandi, le persone di bassa statura sono spesso meglio coordinate delle persone di alta statura, e si muovono con maggiore efficacia, in modo più agile e con più facilità.

Taluni dei maggiori virtuosi del pianismo erano piccoli e avevano mani non grandi: Godoswki, Hofmann e Friedman, tanto per citarne qualcuno, erano grandi artisti di piccola statura. Naturalmente, anche persone di alta statura possono essere grandi pianisti, ma è ben noto che taluni enfants-prodige sono dotati di una miracolosa capacità di coordinazione, e sono in grado di eseguire con estrema facilità i passaggi tecnicamente più ardui e apparentemente faticosi.

COORDINAZIONE ISTINTIVA.

Cito questo fatto perché appare evidente che quando un bambino comincia lo studio del pianoforte, egli possiede normalmente un grado considerevole di coordinazione innata. Se l'insegnante approfitta di questa situazione e si guarda bene dall'ostacolarla, contribuirà a formare un pianista migliore e più tranquillo. Quando un bambino suona forte, istintivamente egli getta nell'esecuzione tutto il proprio braccio e il proprio corpo, e con ogni probabilità suona con il minimo sforzo. Non sono affatto sicuro che sia così anche nel caso di studenti più avanzati, di pianisti «cresciuti»! Molti di loro sono condizionati dalle cattive abitudini contratte studiando, e sono altresì inibiti da errati insegnamenti. Molto spesso la loro principale preoccupazione è quella di come recuperare quella innata coordinazione persa per strada, nel corso dei loro studi. La ragione più comune di questa perdita di coordinazione è un abuso di esercizi intesi a sviluppare l'indipendenza delle dita e a rafforzare i «deboli» muscoli del polso. Ma

ciò che si ottiene in quanto a indipendenza delle dita va spesso a danno dell'interdipendenza e della coordinazione. Esistono anche fattori psicologici che fungono da elementi inibitori; ma per ora limitiamoci agli aspetti puramente tecnici. L'indipendenza delle dita è essenziale; ma invece di tentar di acquisirla con il rafforzamento e l'irrigidimento dei muscoli, dovremmo cercare le posizioni più adeguate a che l'apparato muscolare interessato aiuti il lavoro delle dita fornendo loro la necessaria energia. Questo approccio sembra il più indicato per evitare l'affaticamento dei muscoli dell'avambraccio che presiedono al movimento delle dita, e per produrre un suono di buona qualità:

ATTIVAZIONE DEI MUSCOLI PIÙ FORTI.

Quando i muscoli maggiori sono posti in azione, lo sforzo richiesto dall'esecuzione viene distribuito in modo tale che il necessario dispendio di energia difficilmente può essere visto o sentito. Mi si consenta di sottolineare qui che questa minimale erogazione di energia non deve essere confusa con il «rilassamento». Si tratta semplicemente di un uso così misurato e funzionale della muscolatura da escludere la necessità del benché minimo sforzo. Come ho già detto, non si suona il pianoforte in uno stato di totale rilassamento, poiché anche il sollevare un dito o una mano esige l'attivazione di un qualche muscolo. L'impressione di un certo rilassamento nasce dal fatto che i muscoli non compiono un vero e proprio sforzo, poiché quelli che sono attualmente impegnati in un determinato lavoro sono coadiuvati dai muscoli più forti.

**EVITARE L'IRRIGIDIMENTO È MEGLIO CHE PORVI
RIMEDIO CON IL RILASSAMENTO.**

Paragonati agli esercizi per le dita, con gli sforzi e gli irrigidimenti che ne risultano, i movimenti larghi e sciolti della «tecnica del peso» devono certamente esser sembrati molto comodi e piacevoli. La parola *rilassamento* (vedi Breithaupt) ha certamente un suono allettante, ma per quanto piacevoli e compiacenti possano essere i larghi e sciolti movimenti implicati da questa tecnica, non è qui la soluzione dei nostri problemi. Se non fossimo così tesi, non avremmo bisogno del rilassamento né come cura né come prevenzione. La tensione e l'affaticamento si evitano con l'ottimale combinazione dell'uso di determinati muscoli. Noi non dobbiamo desiderare di rilassarci; noi desideriamo fare musica e partecipare di tutta la sua *vis drammatica* e di tutte le sue emozioni — ma senza sforzo fisico!

**CONOSCERE L'INTERO APPARATO FISICO;
USARE SOLTANTO IL NECESSARIO.**

Il nostro scopo è quello di identificare e di mettere in atto tutte quelle formule tecniche e motorie che costituiscono gli strumenti del suonare il pianoforte, onde poter suonare senza sforzo, in modo espressivo, e senza sovraffaticare i muscoli e i tendini. Studieremo a fondo i movimenti attivi e passivi, e l'esatto ruolo delle dita, della mano, del polso, dell'avambraccio, della spalla e del corpo. Dal momento che soltanto le dita si trovano a dover essere in contatto con la tastiera, tutte le altre attività dovranno limitarsi al ruolo di aiutare le dita. Nessun movimento dovremo fare per il gusto del movimento in quanto tale. Non ci accaniremo in una faticosa articolazione delle dita con la mano immobile, né ci «rilasseremo» in un esagerato ro-

tondo gesticolare; sceglieremo con attenzione la formula motoria più adeguata ad ogni singola difficoltà e la applicheremo attivando gli insiemi di muscoli indicati.

I MUSCOLI.

Prima di descrivere queste attività muscolari, esaminiamo anzitutto il funzionamento di un muscolo. Un muscolo si contrae volontariamente o involontariamente sulla base di ordini che provengono dal nostro sistema nervoso. Quando si contrae, si fa più corto e più largo. Accorciandosi, esso avvicina i due punti anatomici ai quali è fissato (Fig. 1). Questa è l'unica cosa che un muscolo sappia fare: esso può attirare verso il punto di attacco del tendine una determinata parte del corpo. Ma non può riportare la parte così attirata, nella sua posizione originaria. Questo movimento può essere compiuto da un muscolo antagonista, o dalla forza di gravità, o da ambedue. Comunque, una volta che un determinato muscolo si è contratto per compiere un certo lavoro, per poter funzionare di nuovo è necessario che ritorni al suo stato originario.

SEGNALI D'ALLARME: L'IMPORTANZA DI DARGLI RETTA.

Se il muscolo non torna alla sua condizione originaria, esso potrà rispondere a un altro stimolo nervoso, e contrarsi ancora di più, ma lo farà con sforzo e irrigidendosi. Quando questo si verifica subentra la fatica, in modo proporzionale al grado dello sforzo. Questa sensazione di fatica è la risposta che il muscolo usa per avvertire il sistema nervoso che ha bisogno di aiuto. Quando questo aiuto arriva, il muscolo ritorna alla sua forma originaria ed è quindi in grado di funzionare ancora. Se l'aiuto non arriva, il muscolo lavorerà sotto uno sforzo crescente e i se-

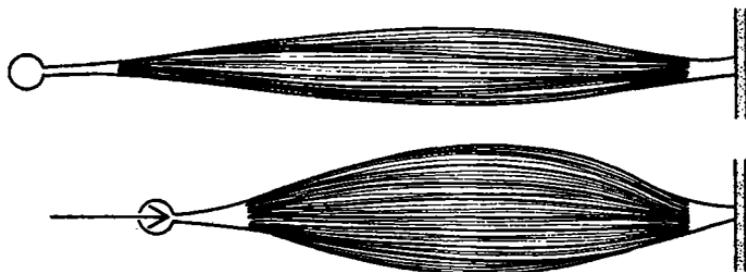


Figura 1. Il muscolo prima e durante la contrazione

gnali di allarme si faranno più acuti. La sensazione di affaticamento aumenterà; vi saranno sintomi di irrigidimento, di ottundimento e di dolore; e a suo tempo insorgeranno dolori cronici e infiammazione del tendine. E una volta subentrata una tendinite bisogna smettere di suonare, a volte per tre o quattro mesi o anche di più.

Ricordiamoci pertanto che i muscoli devono sempre ritornare alla normalità dopo ogni contrazione; momento nel quale subentrano i muscoli alternativi o antagonisti. Questa attività in alternativa assicura il necessario rilassamento dei muscoli contratti e fa sì che il sistema sia in grado di lavorare con continuità.

FLESSORI ED ESTENSORI DELL'AVAMBRACCIO CHE SOLLEVANO E ABBASSANO LE DITA.

L'avambraccio è la sede dei muscoli che muovono le dita in su e in giù. Per alzare le dita possediamo un sistema di muscoli sul dorso dell'avambraccio, che si chiamano muscoli *estensori*. Quando questi muscoli estensori si contraggono, le dita si alzano; quando gli stessi muscoli si rilassano, le dita scendono con il parziale aiuto della forza di gravità. Se vogliamo che le dita scendano con una determinata energia, dobbiamo contrarre un altro insieme di muscoli, situati sul lato interno dell'avambraccio, chia-

mati muscoli *flessori*. Quando questo avviene, ai muscoli estensori usati in precedenza (antagonisti), viene data la possibilità di rilassarsi e di allungarsi. Questo rilassamento e questo allungamento li mette perfettamente in condizione di potersi contrarre di nuovo. In altre parole, le dita e la mano si alzano e si abbassano grazie all'alternarsi nello sforzo e nel rilassamento del sistema antagonistico di muscoli estensori e flessori. Finché questi muscoli lavorano alternativamente, essi possono andare avanti indefinitamente! Vi sono tuttavia frequenti occasioni in cui i muscoli antagonistici devono contrarsi simultaneamente, ma si tratta di istanti che non debbono protrarsi nel tempo. Se l'effetto della contrazione si protrae, i muscoli incorrono in una tensione eccessiva.¹

PER MUOVERE L'AVAMBRACCIO USARE IL BICIPITE E IL TRICIPITE; PER MUOVERE IL BRACCIO USARE LA SPALLA E I MUSCOLI DORSALI.

Per contrarre l'avambraccio noi attiviamo il muscolo bicipite, e per allungarlo attiviamo il tricipite. Ambedue questi muscoli si trovano nella parte superiore del braccio e sono molto più forti dei muscoli dell'avambraccio. Per alzare il braccio usiamo i muscoli della spalla e della schiena. Per abbassare il braccio attiviamo invece i muscoli pettorali e del torace. Questi muscoli sono tra i più forti del corpo umano, ed usandoli bene possiamo evitare qualsiasi forma di fatica. Una volta che siamo in possesso di una esatta coordinazione e che siamo in grado di evitare una prolungata contrazione di muscoli antagonisti, noi

¹ Nell'ambito di questo libro non credo sia necessario trattare il ruolo svolto dall'acido lattico nella sensazione di stanchezza provocata dalla contrazione muscolare. Quel che a noi interessa sono le cause meccaniche e i rimedi della stanchezza.

abbiamo a nostra disposizione una fonte di energia pressoché illimitata. Dico «illimitata» perché stiamo parlando di suonare il pianoforte, e non di infrangere un record mondiale di sollevamento pesi. Il più debole e fragile degli esseri umani ha in sé tutta l'energia necessaria per suonare il più difficile dei brani pianistici, il più forte possibile. Permettetemi di ricordarvi che la resistenza di un tasto del pianoforte è di circa sessanta o settanta grammi.

NIENTE CULTURISMO!

Quando avvertiamo un senso di fatica, dobbiamo disattivare i muscoli contratti e utilizzarne degli altri; in nessun caso si devono torturare i muscoli con esercizi intesi a costruirli e ad aumentarli, come se dovessimo fare del culturismo. Al contrario, i muscoli debbono rimanere sensibili ed avvertirci quando sono sovraccaricati e quando funzionano male. Abbiamo bisogno di questi avvertimenti, di questi segnali d'allarme; perché così possiamo adoperarci per una più stretta ed efficace coordinazione di tutta la nostra anatomia. Sono profondamente contrario alla tesi che per suonare il violino, il pianoforte o qualsiasi altro strumento musicale occorra sviluppare un alto grado di resistenza muscolare. Questo può essere il caso dell'atletica, dove oltre alla coordinazione sono necessarie anche molta forza e un'estrema capacità di resistenza alla fatica. Nella musica, invece, la carta vincente è la coordinazione: la forza di cui i nostri muscoli dispongono naturalmente è più che sufficiente, e quello a cui dobbiamo badare è che essi conservino la loro sensibilità. Tutto ciò che si potrebbe guadagnare aumentando la forza dei muscoli si dimostrerebbe costoso e controproducente. Non solo ne soffrirebbe la nostra coordinazione, ma la qualità stessa del suono prodotto.

Ora che sappiamo come lavorano i muscoli, qual è il ruolo dei muscoli antagonisti, e il loro alternarsi nell'attività e nel riposo, prendiamo in esame l'intero arco delle attività dell'apparato preposto all'esecuzione musicale, (e cioè dita, mano, avambraccio, braccio e spalla). Un'esatta comprensione di questo arco è della massima importanza ai fini della determinazione del perché, del come e della misura in cui le varie componenti devono essere attivate per ottenere il maggior risultato possibile sia sul piano tecnico che sul piano espressivo. È estremamente vantaggioso rimanere sempre nella zona centrale dell'arco delle possibilità, evitando quanto più possibile gli estremi opposti.

LE DITA.

Sebbene ciascun dito sia diverso dagli altri per lunghezza e per forma, quattro dita (l'indice, il medio, l'anulare e il mignolo) hanno una struttura identica. Il pollice invece è diverso non solo per la lunghezza e per la forma, ma anche per la struttura. Richiamo l'attenzione su questo fatto apparentemente ovvio, semplicemente perché la mancanza di regolarità e di eguaglianza nell'esecuzione delle scale e degli arpeggi è per lo più dovuta ad un cattivo uso del pollice. Il pollice esige un'attenzione particolare, e soprattutto richiede — rispetto alle altre dita — una diversa posizione del polso, della mano e del braccio. (Per una esauriente discussione del pollice, vedi il Capitolo V.)

Il pollice ha due falangi, mentre tutte le altre dita ne hanno tre. Tutte le dita sono unite alla mano dal metacarpo, che nel caso delle dita dall'indice al mignolo è fortemente costretto e limitato dai legamenti. Il pollice, invece, si muove liberamente (V. Fig. 2). Anche sotto questo profilo, il pollice è diverso dalle altre dita.

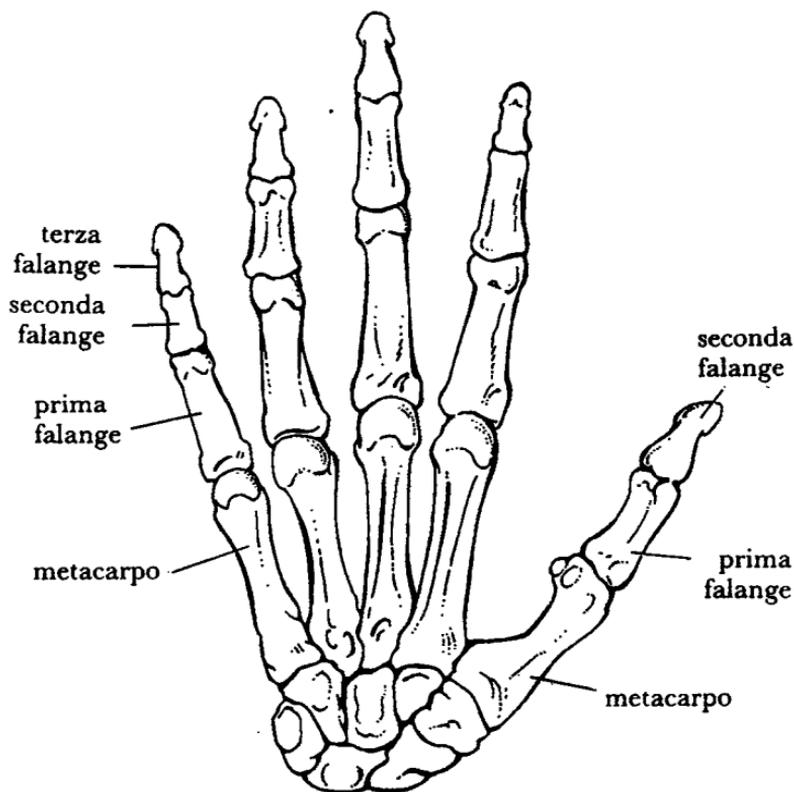


Figura 2. Struttura ossea della mano

MOVIMENTI ORIZZONTALI DEL BRACCIO.

Tutti i movimenti verticali delle dita sono operati da muscoli antagonisti situati nell'avambraccio, nel modo descritto più sopra. Pertanto la posizione di un dito è corretta soltanto se il dito stesso appare essere una estensione del muscolo che gli corrisponde. Questo significa che per ogni diverso dito il braccio dovrà compiere un leggero movimento di aggiustamento orizzontale. Non esiste una posizione fissa del polso valida per tutte e cinque le dita, a meno che esse non debbano suonare contemporaneamente.

te (a meno cioè che non debbano suonare degli accordi). Per essere sempre nella particolare posizione ottimale per ogni dito, il braccio (compresi il polso e la mano) deve compiere continue e leggere oscillazioni sul piano orizzontale. La Figura 3 mostra la posizione centrale del braccio e delle dita. Quando le dita vengono chiamate a premere i tasti, il braccio deve muoversi badando però a contenere i movimenti. Un movimento eccessivo può portare le dita fuori della linea ideale di azione, e comunque causare frizioni e dispendio di energia per i tendini che muovono le dita.

La descrizione dei movimenti verticali di aggiustamento, altrettanto importanti, verrà fatta nel capitolo quinto.

IL FUNZIONAMENTO DEI TASTI: UN SENTIERO VERTICALE.

Prima di esaminare l'arco d'azione delle dita, vorrei descrivere il funzionamento del tasto del pianoforte, su cui le dita agiscono. I tasti del pianoforte si muovono in su e in giù secondo una linea rigorosamente verticale, con una piccola curva causata dal fulcro. Pertanto, la posizione

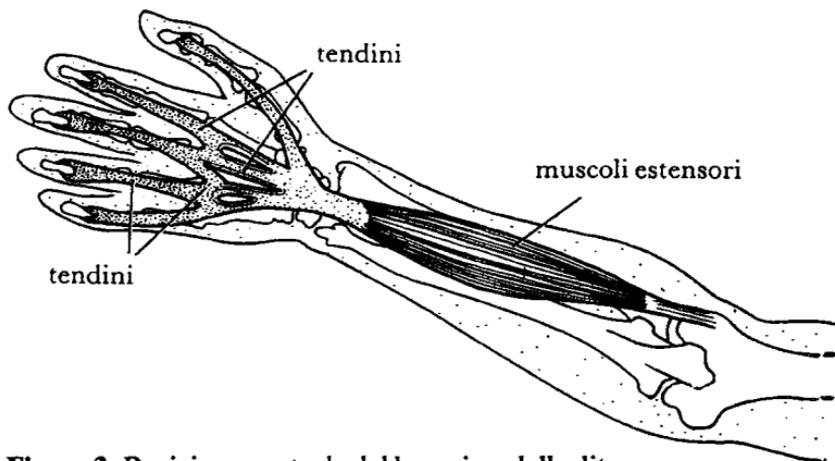


Figura 3. Posizione centrale del braccio e delle dita

dell'ultima falange delle dita nel momento in cui colpisce il tasto dovrebbe essere quanto più vicina alla verticale, in modo da trasferire l'energia al tasto nel modo più diretto possibile. Ogni diverso approccio con il tasto si traduce in una certa detrazione di energia, e la quantità di energia sprecata è in perfetta relazione con l'angolo d'incidenza; anche se a volte noi strisciamo volontariamente con il dito sul tasto in modo da evitare una percussione troppo netta e diretta. (Esecuzione espressiva).

Noi sappiamo che le dita, al pari della mano, del braccio e degli altri arti, si muovono sempre lungo linee curve poiché sono fissate su altrettanti perni; si comportano cioè come il raggio di un cerchio. Pertanto noi dobbiamo modificare la posizione del polso in modo che l'ultima falange delle dita sia in grado di muoversi lungo una direttrice perpendicolare al tasto. Ogni dito esige questo aggiustamento, specialmente quando passiamo dai tasti neri ai tasti bianchi, e dai tasti bianchi ai tasti neri.

4



5



6



Figura 4. Posizione corretta del mignolo: l'ultima falange è sistemata verticalmente al tasto

Figura 5. Posizione scorretta: il dito medio è inclinato, tirato in fuori

Figura 6. Posizione scorretta: il mignolo è ripiegato eccessivamente, l'ultima falange è inclinata

POSIZIONI ESTREME E CENTRALI DELLE DITA, DELLA MANO E DEL BRACCIO.

Le figure 7 e 8 mostrano le posizioni estreme che possono assumere il pollice e le altre dita. Le figure da 9 a 13 illustrano altre posizioni estreme ed eccessive della mano e del polso. La zona centrale in questo arco di possibilità si trova tra questi due estremi, ed è in questa zona che i nostri movimenti risultano più facili e naturali. Con la collaborazione delle altre componenti dell'apparato preposto all'esecuzione, noi possiamo agevolare l'esatta posizione delle dita, della mano e del polso, ed evitare ogni sforzo eccessivo.

7



8



Figura 7. Posizione del pollice e delle altre dita estremamente contratta; l'area centrale è un po' più alta

Figura 8. Pollice e dita eccessivamente alzati; l'area centrale è un po' più bassa

EVITARE LA FISSITÀ E LE POSIZIONI ESTREME.

Le figure da 9 a 11 mostrano le posizioni estreme del polso in senso verticale, laterale e circolare. Le linee tratteggiate indicano l'arco completo delle possibilità, e la linea continua indica invece l'area centrale, nel cui ambito l'azione avviene in tutto conforto. Il nostro obiettivo è quello di mantenere il polso, le dita e il braccio all'interno di que-

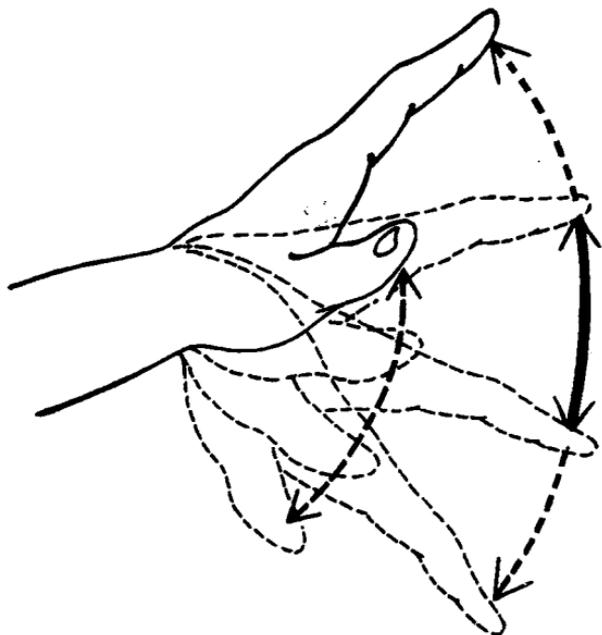


Figura 9. Movimento verticale del polso e della mano; è segnata l'area centrale

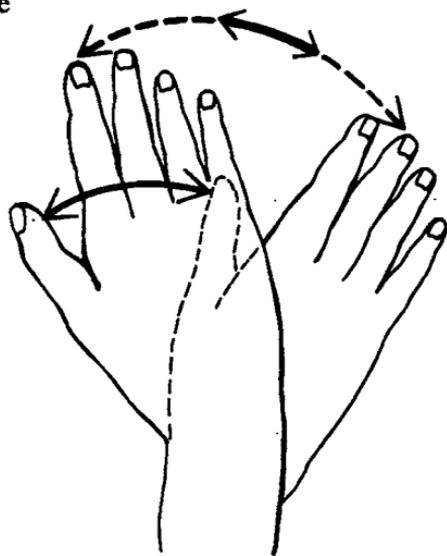


Figura 10. Movimento laterale del polso e della mano: è segnata l'area centrale



Figura 11. Movimento circolare del polso e della mano; è segnata l'area centrale

st'area o quanto più vicino possibile, poiché è appunto in quest'ambito che essi possono muoversi con facilità.

I movimenti orizzontali delle dita (mano in posizione aperta o chiusa) sono regolati da muscoli situati nella mano. I movimenti verticali delle dita, come già detto, sono regolati dai muscoli antagonisti dell'avambraccio. Nessuno di questi movimenti è causato da «muscoli delle dita», poiché niente può muovere se stesso; i muscoli che svolgono un dato lavoro si trovano sempre nella componente vicina dell'apparato umano. La mano viene mossa dai muscoli dell'avambraccio, l'avambraccio dai muscoli del braccio, il braccio dai muscoli dorsali e pettorali, eccetera. Nessun muscolo dovrebbe mai rimanere in stato di estrema contrazione per troppo tempo, e questo va particolarmente tenuto presente quando la mano è aperta. Bisogna permettere alle dita di ritornare o riavvicinarsi alla loro posizione normale quanto più spesso possibile, anche quando per questo non si ha a disposizione che una frazione di secondo. È questo il caso delle ottave staccate. (Vedi il capitolo settimo.)

**ELENCO DELLE COMPONENTI BASILARI E DELLE LORO
FACOLTÀ MOTORIE: DITA, MANO, AVAMBRACCIO,
BRACCIO E SPALLA.**

Grazie ai movimenti di aggiustamento orizzontale e verticale, le dita possono evitare le posizioni estreme ed operare nell'area centrale delle loro possibilità di movimento. Anche tutti gli altri elementi del meccanismo impegnato nell'esecuzione sono agevolati dai movimenti di aggiustamento degli elementi contigui.

Procediamo ora all'elenco completo delle possibilità dei vari elementi che eseguono movimenti. Questi movimenti sono descritti nelle loro tre componenti — in verticale, in orizzontale, in profondità (intendendosi per profondità il movimento lungo i tasti, in senso perpendicolare alla tastiera.) Sono le combinazioni di questo limitato numero di movimenti a produrre l'infinita gamma di intensità, di suoni, di sfumature!

Le dita si muovono in senso orizzontale e verticale. (Vedi figure 7 e 8). Esse sono mosse dai muscoli flessori ed estensori dell'avambraccio e dagli adduttori della mano. I loro movimenti circolari sono resi possibili dalla combinazione dei movimenti verticali e orizzontali.

La mano si muove verticalmente, orizzontalmente e in senso circolare, ad opera dei muscoli dell'avambraccio. Non si muove in senso rotatorio, poiché questo movimento è di pertinenza dell'avambraccio. (Vedi figure 9, 10, 11.)

L'avambraccio può essere mosso verticalmente ad opera dei muscoli del braccio (bicipite e tricipite). Con l'aiuto combinato di certi muscoli fissati al braccio e all'avambraccio, esso può muoversi anche in senso rotatorio lungo il proprio asse grazie alla pronazione e alla supinazione dell'ulna e del radio. Non si muove invece in senso laterale, poiché questo movimento è ottenuto grazie alla rotazione della parte superiore del braccio.

La parte superiore del braccio si muove verticalmente, orizzontalmente e in senso circolare; può anche muoversi in senso rotatorio con l'aiuto dei muscoli della schiena, della spalla e del petto. Si tratta di uno degli elementi più mobili dell'intero corpo umano.

La spalla può muoversi in senso verticale, in avanti e indietro, e in senso circolare. Il suo ruolo principale è sostenere e guidare il movimento dell'intero braccio.

Occasionalmente faremo anche riferimento al movimento del torso, relativamente ai movimenti di lato, in avanti e indietro, e di rotazione della spina dorsale. Ricordiamo anche l'azione delle gambe e dei piedi nel sostenere il corpo assicurandogli stabilità, mobilità ed equilibrio. Naturalmente, i piedi agiscono anche sui pedali. Il capitolo relativo all'anatomia non può essere completo senza un cenno alla testa e al collo. Il loro ruolo è peraltro trascurabile nell'esecuzione pianistica, purché naturalmente non si dimentichi che è la testa che pensa!

Questo elenco fornisce un inventario completo di tutti gli elementi usati per suonare il pianoforte e di tutti i loro possibili movimenti. Questo dimostra che il numero degli ingredienti che entrano in gioco è molto limitato. Tuttavia, con la combinazione di tutti questi movimenti noi copriamo l'intero arco delle difficoltà previste dall'esecuzione pianistica. Tali movimenti costituiscono le componenti fondamentali della nostra tecnica; sono questi che noi dobbiamo conoscere e padroneggiare. La sintassi del nostro linguaggio tecnico si compone delle varie strutture di movimenti elaborate con l'uso di questi movimenti singoli, attraverso la combinazione in un'attività sincronizzata, del braccio, della mano e delle dita. Con una chiara comprensione di questi movimenti fondamentali, di come vengono compiuti e di quali componenti fisiche vanno utilizzate allo scopo, noi possiamo individuare ogni e qualsiasi disfunzione e correggerla immediatamente.

Abbiamo accennato più sopra ai percorsi curvilinei tracciati da ogni componente, e alla necessità di manipolarli in modo che si risolvano nel moto rigorosamente verticale dell'ultima falange delle dita che percuotono il tasto. Questo è il modo ottimale per trasferire energia e velocità al tasto e al martelletto, che si muovono appunto verticalmente.

Se vogliamo che la falange colpisca il tasto lungo una linea rigorosamente verticale, dobbiamo attivare la parte superiore del braccio. Dita, mano e avambraccio vanno sollevati grazie a un simultaneo movimento in avanti della parte superiore del braccio; quando questi elementi devono scendere il braccio deve ritornare alla sua posizione originaria. La risultante di queste quattro piccole curve (dito, mano, avambraccio e braccio) è il perfetto tragitto

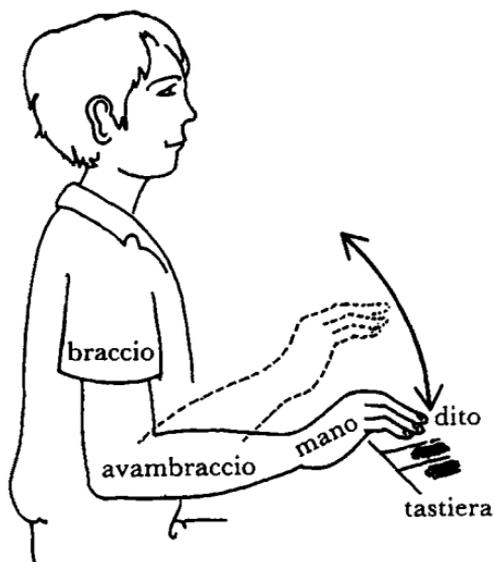


Figura 12. La falange scende sul tasto lungo una linea curva. Quando la parte superiore del braccio rimane immobile, la linea tracciata dalla falange è una curva

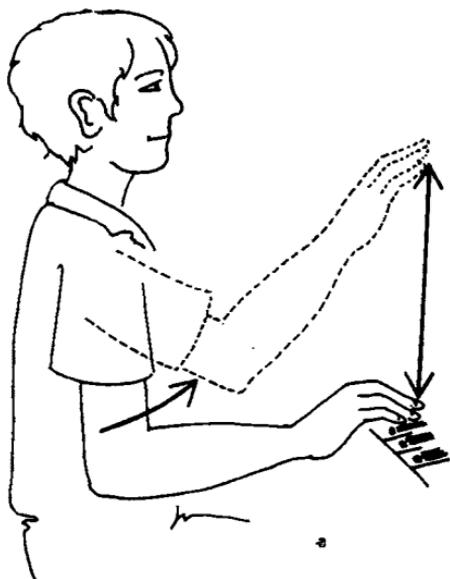


Figura 13. Eccessiva inclinazione della falange provocata da un movimento eccessivo della parte superiore del braccio

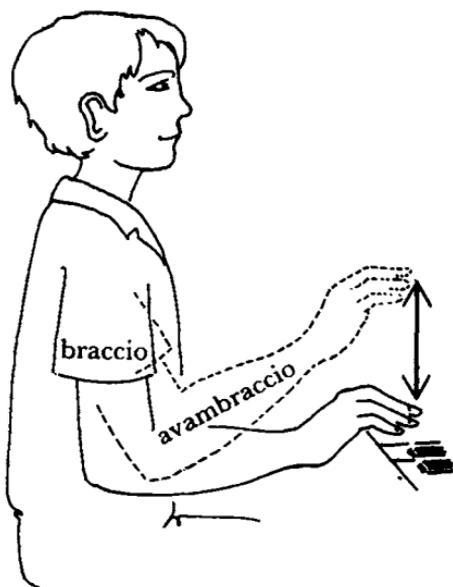


Figura 14. Il movimento verticale della falange è il risultato di una corretta partecipazione del braccio

verticale della falange, purché naturalmente la parte superiore del braccio non abbia compiuto un movimento troppo ampio o troppo ristretto.

Le figure 12 e 13 mostrano i risultati di un'insufficiente o eccessiva partecipazione del braccio; la figura 14 mostra invece gli effetti di un movimento corretto.

Ancora una volta bisogna stare in guardia contro le posizioni estreme, in un senso o nell'altro. Dita troppo sollevate, dita tese, dita troppo ricurve, polso troppo alto o troppo basso, mani eccessivamente piegate (in dentro o in fuori), gomiti troppo aderenti al corpo, braccia tese, sono tutte cose da evitare, sono tutte posizioni che creano inconvenienti.

INTENSITÀ MUSICALE, TENSIONE DI MUSCOLI.

A volte proprio l'intensità emotiva è causa di tensione muscolare. Dovremmo cercare di temperare questa situazione. Al giorno d'oggi più che mai, il pubblico tende ad interpretare un'exasperata attività muscolare come manifestazione di un'intensa sensibilità musicale, e fin troppo spesso lo vediamo impressionato e commosso di fronte alle convulse contorsioni e ai torcimenti spastici di un qualche esecutore. Quel che è peggio, poi, è che tutti questi eccessi sono ammanniti al pubblico in modo del tutto incongruo, infittendosi proprio quando il brano musicale è più che mai lirico, sereno e gentile. Bisognerebbe sempre saper distinguere tra l'attività muscolare che ha un senso e uno scopo precisi, e la pura e semplice superfetazione.

LA SPALLA.

La principale funzione della spalla è quella di alzare il braccio e di condurlo, guidarlo, e controllarne il peso. Di

regola, la spalla non dovrebbe muoversi molto, e se lo fa è facile che si avverta un senso di fastidio e di fatica. Per porvi rimedio non vi è altro da fare che muoverla un poco, e con un movimento circolare o nella direzione opposta a quella che ha causato il senso di fatica. Anche i muscoli della spalla, del petto e del dorso, per forti che siano, hanno bisogno di riposo e di sollievo. Dal momento che è la spalla che regge l'intero peso del braccio, di tanto in tanto bisogna farla riposare; e questo può avvenire nei momenti di caduta libera del braccio, quando subentra la forza di gravità e quando il braccio si trova abbandonato accanto al corpo. Talvolta un bel respiro profondo sarà sufficiente a dare tutto il sollievo di cui c'è bisogno. In ultima analisi, la spalla ha tutte le occasioni per riposarsi di tanto in tanto e non c'è nessun bisogno di sovraccaricarla.

CORRELAZIONE TRA LA SPALLA E LE DITA.

In realtà, tra la spalla e la punta del dito vi è un continuo gioco di correlazioni. La forza (che altro non è che peso in movimento) dell'intero braccio può essere sia controllata interamente dalla spalla, o interamente trasferita sull'ultima falange delle dita (attenzione!), oppure anche controllata e trasferita in parte. Le terminazioni dei nervi tattili, estremamente sensibili, che si trovano sulla punta del dito controllano e regolano questa attività mandando segnali attraverso il sistema nervoso. È per questa acuta sensibilità delle punte delle dita che tanti pianisti trovano piacere nel rimanere in continuo contatto con la tastiera, al punto che praticamente non la lasciano mai. Essi continuano a «sentire» il tasto, e gli stimoli fisici che traggono dal contatto con la superficie del tasto li aiutano a generare una maggiore intensità emotiva. Disgraziatamente questa abitudine presenta un inconveniente: l'aderenza alla tastiera impedisce al dito di produrre quella velocità che si acqui-

sisce quando esso parte da una certa distanza dal tasto e ha modo così di «cadere» liberamente per un certo tratto. Il dito si trova già sulla tastiera, e dunque non può sfruttare l'effetto della forza di gravità e il proprio stesso peso! La qualità del suono prodotto dalle dita che «sfiorano la tastiera» non è mai secco ed aspro, naturalmente, ma il volume può essere insufficiente, a meno che non sia favorito da un adeguato movimento del braccio, che però può disturbare il fraseggio musicale.

Bisogna anche guardarsi dal trasferire tutto il peso del braccio sulle dita per un lasso di tempo troppo lungo. Il trasferimento di peso sulle dita deve essere di durata istantanea, e la spalla deve immediatamente riassumerselo, onde evitare un eccessivo sforzo delle dita. Il braccio è troppo pesante per le dita, e abituarsi ad esercitare una pressione eccessiva sulla tastiera è un danno per i muscoli.

IL TORSO.

Si può trarre un grande vantaggio da una corretta partecipazione del resto del torso e della sua possente muscolatura, purché questa partecipazione abbia un senso e una funzione precisa e non si risolva in una inibizione. Intendo dire con questo che i muscoli del corpo potrebbero irrigidirsi, immobilizzare l'esecutore, e far sì che sia solo il braccio a svolgere tutto il lavoro. A volte, addirittura, capita che anche il braccio si immobilizzi, e che soltanto le mani lavorino, mentre tutto il resto dell'apparato si irrigidisce e si paralizza. La costruttiva funzione dei muscoli del corpo è quella di mantenere il corpo stesso in una situazione di mobilità e sicurezza.

MOVIMENTO ECCESSIVO DEL CORPO.

Al pari dell'immobilità, bisogna guardarsi anche da un'eccessiva mobilità del corpo, anche se in questo caso

non si corre il rischio di irrigidimento, ma soltanto quello di uno spettacolo che lascia perplessi, per non dir di peggio.

MUSCOLI PETTORALI E DORSALI.

I muscoli pettorali, preposti ai movimenti in avanti e indietro del braccio, sono molto importanti per l'esecuzione dei passaggi con accordi, anche se naturalmente altri sistemi di muscoli collaborano a questi movimenti. Taluni muscoli dorsali servono a sollevare il braccio e la spalla, altri ad abbassarli, e a piegare il corpo in avanti e di fianco.

IL DIAFRAMMA.

Uno dei nostri muscoli più importanti è il diaframma. Poiché questo muscolo è completamente nascosto, molti di noi non si rendono ben conto dell'importanza del suo ruolo, che pure è fondamentale, poiché il diaframma regola anche la respirazione. Quando questo muscolo (che praticamente divide il corpo umano in due parti) si tende e si irrigidisce, esso impedisce ai polmoni di espandersi regolarmente, e questo può provocare un'intensa sensazione di disagio e di tensione. Quando i polmoni sono impediti della loro libera funzione, il respiro si fa più breve e più fitto, onde fornire all'organismo la necessaria quantità di ossigeno. Ora, durante un'esecuzione musicale, un pianista ha bisogno di più ossigeno del solito perché il suo organismo è chiamato a uno sforzo prolungato ed intenso. Pertanto gli effetti di un'eccessiva tensione del muscolo diaframmatico e di un irregolare funzionamento dei polmoni possono essere alquanto nocivi. Va da sé che il respi-

rare affannosamente può tradursi in un fraseggio musicale affannoso e ansimante. Il più diretto anello di congiunzione tra l'apparato fisico preposto all'esecuzione musicale e la musica stessa è la respirazione, che guida e controlla sia il fraseggio musicale che le modalità dell'attività muscolare. Se una qualche tensione interna provoca un irrigidimento del diaframma, lo stesso può dirsi per quel che riguarda una tecnica manchevole e faticosa: le due cose si alimentano reciprocamente. A volte un bel respiro profondo può giovare; i polmoni che si espandono schiacciano verso il basso il diaframma, e così la respirazione può riprendere il suo ritmo regolare; l'intero apparato recupera le sue condizioni ottimali, e il sistema respiratorio non si trova più danneggiato dalla tensione del diaframma o degli altri muscoli, e noi ritorniamo in una condizione adeguata per poter fare della buona musica. Tra l'altro, uno dei più diffusi sintomi di panico del palcoscenico è proprio quella contrazione, quella tensione del diaframma che ci inibisce fisicamente e spiritualmente. Provate a respirare e inspirare profondamente tre o quattro volte; questo aiuterà il diaframma a ritornare al suo normale funzionamento.

COME SEDERE.

Esaminando il modo più corretto di sedere al pianoforte abbiamo a che fare con due ordini di fattori: costanti, e variabili. All'ordine di fattori costanti appartengono le dimensioni e la forma del pianoforte e l'altezza della tastiera da terra. All'ordine dei fattori variabili appartengono tutti i dati relativi all'esecutore. Non soltanto la sua altezza e il peso, ma anche le proporzioni della sua anatomia, che hanno possibilità di variazione infinita. La dimensione e la forma delle sue dita, delle mani, dell'avambraccio, del braccio, del torso, sono tutte cose che influ-

scono sulla ricerca della posizione ideale davanti al pianoforte. Anche se due persone sono alte esattamente uguali, può darsi che l'altezza dello sgabello debba essere regolata diversamente. Per quanto esse siano della stessa altezza, se è diversa la lunghezza delle loro braccia o la proporzione tra gambe e busto, le loro mani e le loro dita si troveranno in posizione differente. Ovviamente non esiste un solo modo di sedere sullo sgabello; è per questo che sono stati inventati gli sgabelli regolabili.

STABILITÀ, MOBILITÀ.

Invece di dare delle regole precise, mi pare più opportuno formulare alcuni principi e affidarli alla vostra riflessione. Per mantenere il nostro equilibrio durante l'esecuzione, noi abbiamo bisogno sia di stabilità che di mobilità, e dobbiamo far sì che questo equilibrio ci costi il minore sforzo possibile. Dicendo *stabilità* intendo una posizione del tutto sicura e confortevole, dicendo *mobilità* intendo una posizione che ci permetta di muoverci liberamente e senza sforzo lungo tutta la tastiera. La maggior parte del peso del corpo grava sullo sgabello, ma parte di esso poggia sui piedi, specialmente quando il corpo è in movimento. Quando le nostre mani e le braccia si muovono, l'equilibrio cambia, sia pure leggermente. Il corpo asseconda le mani e le braccia portandole nella posizione più logica e vantaggiosa per l'esecuzione di ogni singolo passaggio.

EQUILIBRIO.

Questo significa, naturalmente, che l'equilibrio cambia di continuo. Il più delle volte il cambiamento è minimo, o addirittura impercettibile, eppure se non compissimo quel movimento impercettibile ci troveremmo in equilibrio im-

perfetto. E un corpo in posizione di non equilibrio avverterà presto una certa tensione sia nel torso che nelle braccia e nelle gambe. Come ho già più volte ripetuto, ogni posizione fissa è causa ed effetto di irrigidimento, mentre un mutamento di posizione garantisce praticamente un certo sollievo ai muscoli contratti. La vera ragione che ci spinge a cercare sempre uno stato di equilibrio è che possiamo rimanere in quella posizione con un minimo sforzo. Ogni spostamento provoca un mutamento delle condizioni di equilibrio, che va ristabilito con adeguato spostamento di altre parti del corpo. L'immobilità totale non serve, perché non esiste musica senza movimento, e dove vi è movimento vi è anche mutamento delle condizioni di equilibrio. Dobbiamo sedere al pianoforte in uno stato di continua mobilità, mai però superiore al necessario. Sia la tensione generata da una posizione fissa, sia una mobilità eccessiva non fanno altro che produrre uno spreco di energia. Pertanto, sia durante i momenti di immobilità, sia quando ci muoviamo, dobbiamo cercare di essere sempre in uno stato di perfetto equilibrio.

NON ESISTE UN UNICO MODO DI SEDERE.

Non esistono due pianisti che siano identici al pianoforte. Se osserviamo Horowitz, e il suo inconfondibile e super-economico modo di suonare, ancorato eppur mobile al pianoforte, mentre esegue i più ardui e spericolati passaggi; o Richter, continuamente ondeggiante anche quando suona le più semplici e agevoli melodie, troviamo che essi hanno una sola cosa in comune: il loro assoluto e naturale senso dell'equilibrio e della coordinazione. Siedono e si muovono in modo completamente diverso, ma ciascuno di loro traendo il meglio dalla propria costituzione e dai propri riflessi.

I PIEDI.

Quando ci spostiamo da un'estremità all'altra del pianoforte, i piedi ci aiutano a mantenere il corpo in equilibrio o spostando un piede nella direzione opposta a quella in cui si muove il corpo, o girando nella stessa direzione del calcagno, che così funge da supporto.

TASTI BIANCHI E NERI.

Quando ci si sposta dai tasti bianchi ai tasti neri, è necessario chinarsi leggermente in avanti e sollevare il gomito (parte superiore del braccio) in modo da portare il polso e le dita nell'identica posizione — o in una posizione quanto più possibile simile — a quella usata mentre suonavamo sui tasti bianchi. Non vi è nessuna ragione per cui debba essere più scomodo suonare sui tasti neri, neanche se sono più stretti. Sollevando un poco il gomito, il polso ha tutto lo spazio per muoversi in su e in giù. Quando ci capita di dover alternare continuamente tasti bianchi e tasti neri, il corpo assume una posizione intermedia o «centra-



Figura 15. Inclinazione all'indietro



Figura 16. Inclinazione in avanti

le» tra le due posizioni. Comunque, un continuo e leggero mutamento di posizione del corpo è sempre utile e opportuno; aiuta a tenere il tono muscolare e ci permette di respirare liberamente.

LO SGABELLO.

Ogni pianista deve sistemare lo sgabello a suo piacimento, sia per quello che riguarda la sua altezza sia per quello che riguarda la distanza dal pianoforte. Se il suonare risulterà agevole e normale, la posizione sarà giusta. Molti eccellenti pianisti hanno l'abitudine di sedere molto bassi, e sono purtuttavia in grado di trasferire sulla tastiera tutta la forza e l'abilità necessarie. E lo stesso accade per quelli che siedono invece molto in alto. Una regola generalmente accettata sembra essere quella di mantenere l'avambraccio perfettamente orizzontale e allo stesso livello della tastiera, ma neanche questa semplice regola ha valore universale. Per esempio, se la parte superiore del braccio è più corta della norma, è preferibile che l'avambraccio si disponga con un determinato angolo rispetto alla tastiera,

e se la parte superiore del braccio è invece più lunga, il gomito (avambraccio) può venire a trovarsi più al di sotto della posizione orizzontale. L'unica regola valida è insomma quella del suonare nel modo più agevole e confortevole possibile. Quando studiamo brani come lo Studio Op. 10 n. 1, o l'Op. 25 n. 12 di Chopin, nei quali le note della melodia principale e del basso sono collocate molto a sinistra sulla tastiera, ci troveremo più a nostro agio muovendo un poco lo sgabello verso sinistra. Sarà in questo modo più facile piegarsi in avanti e verso destra, piuttosto che se ce ne stiamo seduti al centro con il rischio di trovarci continuamente sbilanciati ondeggiando da destra a sinistra. Dal momento che il piede sinistro non ha niente da fare sul pedale sinistro, potrà tranquillamente assumere una posizione in grado di sostenere il corpo e di garantirgli il necessario equilibrio.

La facilità, l'agevolezza, la comodità nell'esecuzione hanno la precedenza su ogni altro fattore, perché se il corpo non è ben sostenuto e ben equilibrato, il diaframma e gli altri muscoli del nostro corpo dovranno operare uno sforzo particolare; questo sforzo, e la tensione e l'irrigidimento che ne conseguono influenzeranno la nostra respirazione e la nostra tecnica, ed anche se questo handicap è difficilmente visibile, esso esiste ed ha un suo prezzo. Durante le innumerevoli ore che passiamo studiando, ogni attività inutile si somma in un rilevante dispendio di preziosa energia. Dobbiamo usare il massimo rigore nell'evitare e nel correggere questo trabocchetto della tensione muscolare. Tanto più che una continua tensione muscolare interna degenera facilmente in una dannosa cattiva abitudine.

STRUTTURE TECNICHE FONDAMENTALI

TUTTI I MOVIMENTI UMANI POSSONO ESSERE SISTEMATIZZATI.

La seconda parte di questo libro presenta una serie di strutture tecniche, o di movimento, fondamentali per l'esecuzione pianistica. Si tratta di strutture tecniche onnicomprensive, nel senso che esse fungono, da sole o variamente combinate tra loro, a coprire l'intera gamma delle difficoltà della scrittura pianistica. Potrà sembrare pretenzioso affermare che un ristretto numero di formule tecniche sono in grado di risolvere tutti i problemi esecutivi del pianoforte, tuttavia — in ultima analisi — è pur possibile riunire e delimitare ogni e qualsivoglia movimento del corpo umano in un numero limitato di movimenti fondamentali. Se Linnaeus e Darwin sono stati in grado di organizzare tutta la flora e tutta la fauna della terra in gruppi chiaramente definiti, possiamo tentare anche noi di fare altrettanto con la varietà apparentemente infinita dei gesti e dei movimenti umani. I movimenti potranno venire classificati a seconda della parte o delle parti anatomiche che coinvolgono. Dopo di che dovremo stabilire qual è il modo migliore, più economico, più efficace di eseguire questi movimenti. Finalmente dovremo assimilarli (studio), ed impiegarli nel loro proprio contesto (esecuzione). Semplice, non è vero? Tuttavia non è così facile, dal momento che esistono pur sempre difficoltà tecniche come la velocità, la precisione e il controllo; e le

questioni interpretative rimangono fortunatamente aperte alle più vaste soluzioni intellettuali ed estetiche. Comunque, i problemi tecnici, in quanto tali, vanno risolti in modo univoco ed inequivocabile, poiché ogni soluzione non può che poggiare su queste strutture tecniche, o formule tecniche fondamentali e sulla loro combinazione.

Pertanto il nostro scopo sarà, anzitutto, quello di individuare e definire queste strutture fondamentali del movimento; in secondo luogo, quello di descrivere la loro esecuzione; e finalmente quello di indicare dove, come e quando vanno utilizzate. Dal momento che i problemi tecnici e musicali sono strettamente correlati — poiché la tecnica nasce ed esiste in funzione della musica — sarà proprio il testo musicale a dirci con sorprendente chiarezza quali strutture tecniche vanno impiegate di volta in volta. In un senso più ampio, una corretta lettura di uno spartito pianistico deve comprendere non solo l'identificazione delle note da suonare ma anche la definizione delle corrispondenti soluzioni tecniche. Questo vale per ogni genere di scrittura, da Bach a Bartók.

LA CADUTA LIBERA

LE DUE FONTI DI ENERGIA: LA FORZA DI GRAVITÀ
E IL NOSTRO SISTEMA MUSCOLARE.

La prima e la più disponibile delle fonti di energia cui possiamo attingere è la forza di gravità. La sua presenza è universale; essa esiste dovunque esiste materia, e non vi è nulla su cui essa non si eserciti. Tutto ciò che è libero di muoversi tende a muoversi verso il centro della terra. Noi non dobbiamo qui considerare ogni aspetto di questa forza centripeta, tuttavia si tratta di una forza che va presa in considerazione ogniqualvolta si ha a che fare con qualcosa che si muove. La forza di gravità trasforma la massa in peso, e dobbiamo dunque tenerne conto sia che si tratti di costruire una casa, di far volare un aereo o di suonare il pianoforte. Dal momento che la tecnica è organizzazione di movimenti, e che qui ci occupiamo appunto di movimenti, dobbiamo riconoscere e tener presente questa inesauribile fonte di energia; dobbiamo cercare di catturarla non appena possibile, e di utilizzarla ai nostri scopi. Dal momento che è presente sempre e dappertutto, sarebbe inutile cercar di ignorarla: tanto vale collaborare con lei e risparmiare le nostre forze quanto più possibile.

L'altra fonte di energia è il nostro sistema muscolare. Come già affermato più sopra, l'elenco delle fonti di energia finisce qui. Non esistono altre fonti cui possiamo far ricorso. La forza di gravità e i nostri muscoli devono po-

ter eseguire tutto quel che ci occorre. Il più delle volte noi usiamo queste due forze variamente combinate tra loro, ma è ovvio che è più economico utilizzare per quanto possibile la forza di gravità risparmiando le nostre energie. La sola eccezione a questo proposito è la pressione o *spinta* di cui parleremo nel capitolo ottavo.

TECNICA DELLE DITA VERSUS TECNICA DEL PESO (BREITHAUPT).

In effetti, la cosiddetta scuola moderna del pianoforte ha inizio con la pubblicazione del libro *Die Grundlage der natürlichen Klaviertechnik (Fondamenti di una tecnica naturale del pianoforte)* di Rudolf Breithaupt, nel 1905. Questo trattato diede una grande, e a volte eccessiva, importanza al ruolo giocato dal rilassamento e dal peso, in reazione alle vecchie scuole che usavano ed abusavano principalmente della «tecnica delle dita». Vi era allora un grande bisogno di nuove idee, perché era ormai evidente che la moderna letteratura pianistica richiedeva ben altro che una pura attività muscolare e meno che mai l'impiego pressoché esclusivo dei muscoli — relativamente deboli — dell'avambraccio che muovono le dita. La terminologia tecnica di Breithaupt si diffuse rapidamente, ma venne impiegata in modo spesso improprio che generava confusione.

NON «PIÙ PESO» MA LEVE PIÙ LUNGHE PER UN MAGGIOR VOLUME DI SUONO.

Breithaupt affermava la necessità di sostituire la forza con il peso: nella sua formulazione, il volume del suono prodotto è in relazione alla quantità del peso impiegato: maggiore è il peso, maggiore è il suono. Tuttavia, il volu-

me del suono dipende esclusivamente dalla velocità con la quale il martelletto colpisce la corda, indipendentemente dal peso che genera la velocità stessa. Per ottenere questa velocità i muscoli e la forza di gravità collaborano attivando il braccio, la mano e le dita, i quali a loro volta trasferiscono velocità ai tasti e ai martelletti. Che la velocità sia prodotta con l'impiego di un maggiore o minor peso, è del tutto irrilevante; il fatto è che l'accelerazione prodotta dalla forza di gravità è esattamente la stessa, quale che sia il peso. (Il fattore della resistenza dell'aria è in questo caso trascurabile.) Pertanto è più economico usare il minor peso possibile. L'opinione che il peso dell'intero braccio produce un maggior volume di suono che non un peso minore è del tutto erronea; la verità è che l'attivazione di una leva genera una velocità tanto maggiore quanto più è lunga la leva stessa, e in questo caso noi abbiamo aggiunto la parte superiore del braccio all'avambraccio. *Un maggior volume di suono dipende non da un maggior peso impiegato ma dalla maggiore velocità generata dall'impiego di una leva più lunga.* Teoricamente dobbiamo tendere alla massima velocità attraverso l'impiego di un minimo di pe-



Figura 17. Braccio pronto per la caduta

so e di un massimo di lunghezza della leva; possiamo aumentare l'accelerazione provocata dalla forza di gravità usando una limitata attività muscolare ed allungando adeguatamente il braccio. Si potrebbe essere tentati di cambiare l'espressione «tecnica del peso» in quella di «tecnica della velocità».

Nella descrizione del movimento e della tecnica della



Figura 18. Il braccio nel momento dell'impatto: il polso raggiunge il punto più basso e rimbalza immediatamente come si vede nella figura 19



Figura 19. Il rimbalzo del polso

«caduta libera», teniamo presente che per quanto la forza di gravità compia la maggior parte del lavoro, essa è attiva soltanto in una fase del movimento. Prima che il braccio sia lasciato cadere, esso deve essere attivamente sollevato dai muscoli, e nel momento in cui esso giunge a contatto con la tastiera, l'impatto si ripercuote e viene ammortizzato da un'immediata e istantanea contrazione muscola-



Figura 20. Sollevamento successivo del braccio, del polso e della mano



Figura 21. Posizione prima della caduta: notare la posizione esterna del gomito. La parte superiore del braccio deve assumere, prima della caduta, una posizione più aderente al corpo. (Figura 22)

re. Pertanto un vero e proprio rilassamento ha luogo soltanto tra questi due momenti (tra il sollevamento e l'impatto), nella breve fase in cui il braccio cade liberamente. Dico questo per sottolineare come anche il gesto che più dipende dalla forza di gravità, la caduta libera, non rappresenta mai un'attività di totale rilassamento. È soltanto quando le dita, la mano e il braccio sono sollevati e posti nella giusta posizione, che noi li abbandoniamo alla forza di gravità. E dobbiamo imparare a non interferire con questa accelerazione né rallentandola né incrementandola con una spinta. Dobbiamo acquistare la capacità di lasciare che ogni parte (o più parti) del braccio cadano liberamente come se fossero oggetti che non ci appartengono. In altre parole, dobbiamo essere in grado di lasciare che la mera forza di gravità agisca sul braccio stesso. Possiamo studiare questo movimento applicandolo prima alle dita, poi alla mano, all'avambraccio, al braccio, combinandoli poi insieme in tutte le combinazioni possibili. Come già detto in precedenza, più lungo sarà lo strumento che usiamo, più alta la velocità che produrremo.

LE TRE FASI DELLA CADUTA LIBERA:

PRIMA FASE: IL SOLLEVAMENTO.

Il movimento della caduta libera si compone di tre fasi. La prima fase è rappresentata dal sollevamento dello strumento (dito, mano, ecc.) che intendiamo usare. Come sempre, ci adoperiamo per il minor dispendio possibile di energia. Pertanto inizieremo la fase del sollevamento con un leggero movimento della parte superiore del braccio; questo sarà immediatamente seguito da un movimento verso l'alto dell'avambraccio, che a sua volta solleva la mano e le dita. Non si tratta di movimenti simultanei, ma di movimenti successivi. Quando il tutto si trova pronto a cadere, la distanza tra la punta delle dita e la tastiera è più

o meno di venticinque-trenta centimetri; in questo momento il gomito dovrebbe essere leggermente abbassato in modo che la caduta del polso e delle dita risulti lungo una linea completamente verticale (vedi le figure da 17 a 22). È molto importante che l'intero braccio e la mano siano completamente immobili prima che la caduta abbia inizio, in modo che non interferiscano con la forza di gravità



Figura 22. Braccio pronto a cadere di nuovo



Figura 23. Errata posizione del polso prima della caduta: il polso deve essere tenuto più basso

né accelerando né decelerando il movimento. Importante anche notare la posizione leggermente incurvata delle dita e del polso: questa posizione garantisce che al momento dell'impatto con la tastiera tutte le giunture siano in grado di ammortizzare elasticamente l'impatto stesso trasferendo l'energia al tasto nel modo più corretto possibile. Tutte le giunture — le due articolazioni tra le falangi delle dita, le nocche, il polso, e in minor misura, l'articolazione del gomito e della spalla — hanno la loro parte in questo trasferimento di energia. La qualità del suono — la sua pienezza, forza o debolezza — dipende dallo stato in cui si trovano le articolazioni. Se sono del tutto sciolte, si otterrà un suono appena udibile; se sono rigide, otterremo un suono secco, *martellato*. Le articolazioni debbono essere ferme, però senza rigidità, e debbono bloccarsi soltanto nell'istante in cui le dita premono sui tasti. Mentre la fase del sollevamento è costituita da una serie di movimenti successivi, la caduta e l'impatto coinvolgono simultaneamente tutti gli elementi che vi prendono parte.

SECONDA FASE: LA CADUTA.

Nella seconda fase, il braccio, la mano e le dita cadono simultaneamente. Mentre il sollevamento era stato operato *attivamente* dai muscoli, questa seconda fase è completamente passiva, e non dovrebbe esservi nessuna interferenza con l'accelerazione provocata dalla forza di gravità. Durante la frazione di secondo in cui braccio, mano e dita cadono, noi siamo totalmente rilassati: sì, questo è il momento del relax.

TERZA FASE: L'IMPATTO.

E ora siamo alla terza fase: l'impatto. In questo momento si verifica in tutte le articolazioni un leggero, momenta-

neo irrigidimento. Questo causa il trasferimento di energia ai tasti, e un leggero rimbalzo della mano, delle dita e, più particolarmente, del polso. È di fondamentale importanza che questo irrigidimento sia istantaneo, che non si protragga, e che non si risolva in un prolungarsi della pressione delle dita sui tasti. Al contrario, nel momento in cui ha luogo questo leggero «rimbalzo» della mano, i muscoli della spalla cominciano nuovamente a sollevare il braccio (e a riportarlo nella posizione della prima fase), eliminando così la possibilità che la pressione delle dita sui tasti si prolunghi nel tempo. Durante questo nuovo movimento di sollevamento, le dita rimangono ancora per un po' con le punte a contatto della tastiera, dal momento che non desideriamo un effetto di *staccato* né una brusca interruzione del suono; ma questo contatto non significa pressione. Inoltre, abbiamo anche bisogno di un totale mutamento di posizione in ogni articolazione, dopo il momentaneo irrigidimento nell'istante dell'impatto. Se eseguiamo bene questa sequenza di movimenti, il braccio tornerà a sollevarsi in tutta scioltezza e con naturalezza e ci troveremo immediatamente pronti per una nuova «caduta libera». Questa serie di movimenti risponde anche ad uno dei nostri principi fondamentali: quello di evitare ogni prolungarsi nel tempo di tutte le posizioni rigide e fisse. Un dettaglio molto importante, al quale stare attenti, è il fatto che il polso, al momento dell'impatto, deve trovarsi in una posizione relativamente bassa, in modo da poter ammortizzare naturalmente il colpo. Se il polso si trova troppo alto e troppo sciolto, vi sarà un eccessivo «tempo morto» per permettergli di abbassarsi fino al punto di inizio del rimbalzo; se si trova ad essere troppo rigido otterremo un suono secco e duro. Se il polso è troppo in alto, non sarà in grado di rimbalzare a dovere. (Vedi figura 23)

TASTI BIANCHI, TASTI NERI.

La caduta libera può essere usata per l'esecuzione di singole note, di bicordi, di accordi, e ci si dovrà esercitare di conseguenza. Quando la mano cade sui tasti neri, diventa essenziale tenere il braccio in una posizione leggermente più sollevata, in modo che quando le dita atterrano sulla tastiera il polso abbia spazio sufficiente per ammortizzare il colpo e rimbalzare, come quando le dita impattano i tasti bianchi. E se non alziamo un poco di più il braccio (non la spalla), al polso questo spazio verrà a mancare. Per quanto riguarda le mani e le dita, l'approccio con i tasti neri è del tutto identico a quello con i tasti bianchi.

DISTANZA.

Ogni pianista dovrà determinare per conto proprio il punto dal quale il braccio deve iniziare la caduta libera. Se questo punto sarà troppo vicino alla tastiera, il braccio non avrà spazio per una sufficiente accelerazione; se sarà troppo lontano, piomberemo con troppa velocità sulla tastiera, con il rischio di cogliere tasti del tutto diversi da quelli ai quali miravamo. Dobbiamo anche stare attenti a che nessuna delle varie componenti sia troppo contratta o troppo allungata, che le nocche non sporgano troppo in fuori né si appiattiscano troppo, e che il polso non sia né troppo alto né troppo basso.

EVITARE LE ESAGERAZIONI.

Temo che questo sia un avvertimento che andrà ripetuto molto spesso, dal momento che lungo tutto l'arco della nostra attività pianistica troveremo eccessi ed esagerazioni da evitare. Si sente spesso dire che, durante lo studio,

bisogna esagerare ed enfatizzare il movimento «giusto»; ma che senso ha «esagerare» l'equilibrio, la scioltezza dell'esecuzione, l'esatta posizione delle varie parti del corpo?



Figura 24. Posizione normale del braccio quando si suona sui tasti bianchi



Figura 25. Sollevamento del braccio e della mano sui tasti bianchi

La forza di gravità agisce secondo le proprie leggi, e se non le si dà il tempo e lo spazio necessari per produrre una data accelerazione, la caduta libera potrà anche non fornire la velocità che ci occorre: non vi è nulla che possa «cadere» in fretta! Pertanto, la caduta libera può essere usata soltanto in passaggi non troppo veloci. A esempio,

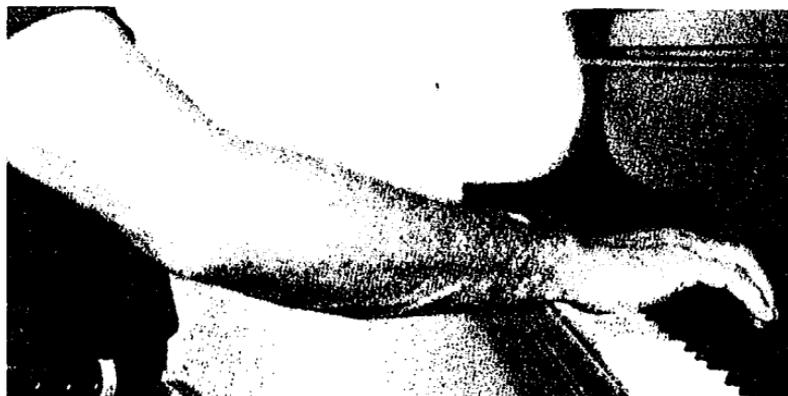


Figura 26. Posizione normale del braccio quando si suona sui tasti neri



Figura 27. Sollevamento del braccio e della mano sui tasti neri



Figura 28. Il palmo della mano finisce a contatto con la tastiera quando il braccio non si è sollevato abbastanza prima della caduta sui tasti neri. (Posizione errata)

la mano sinistra nello *Studio Op. 10 n. 1* di Chopin, e l'inizio del *Primo concerto per pianoforte e orchestra* di Ciaikovski sono momenti ideali per l'applicazione della caduta libera. Tuttavia la caduta libera può non essere molto indicata per accordi che richiedono una certa estensione, poiché la mano aperta e tesa può alterare l'accelerazione della caduta. In questi casi è meglio usare un altro tipo di movimento: la *spinta* (di cui si discuterà ampiamente nel Capitolo ottavo).

Nella caduta libera utilizziamo soltanto la forza di gravità (limitatamente, sia chiaro, alla seconda fase). In altre situazioni potremmo usarla parzialmente, unita alla forza muscolare. Ma prima di tutto dobbiamo impadronirci di questa tecnica nella sua forma originale e inalterata; principio valido per tutte le formule tecniche fondamentali che ci apprestiamo ad analizzare. Solo una volta che questi movimenti saranno stati ben compresi e assimilati potremo provare a variarli e a combinarli con successo. Prima di poter eseguire queste formule di movimento in velocità, dovremo studiarle ed esercitarle lentamente e nella loro formulazione più esatta. Quando si suona in tempo

veloce tutto sembra quasi eguale; i movimenti sono appena accennati, e noi non vediamo altro che un leggero formicolio delle dita molto vicino alla tastiera. Tutto questo altro non è che l'essenzializzazione, la distillazione di quegli ampi e ben definiti movimenti che abbiamo descritto. Per studiare così lentamente è necessaria una notevole dose di pazienza, dal momento che la nostra attenzione va rivolta in ogni momento ad ognuno degli elementi che eseguono e compongono il movimento in oggetto. Vi sono almeno quattro componenti — dita, mano, avambraccio e braccio — di cui dobbiamo essere ben consci in ogni momento. Questo lento approccio dovrebbe dare però degli ottimi risultati: una volta che ogni singolo ingrediente funzionerà bene e a tempo debito, la nostra naturale capacità di coordinazione sincronizzerà facilmente tutti i movimenti, che saranno da noi assimilati come una seconda natura.

ISTRUZIONI PER LA CADUTA LIBERA.

Diamo qui alcune istruzioni per la caduta libera:

1. La spalla non deve partecipare attivamente alla caduta libera. Essa non deve compiere alcun movimento: deve limitarsi a sostenere e poi ad abbandonare il braccio.

2. La parte superiore del braccio esercita una funzione attiva; l'avambraccio non deve agire da solo, poiché un pieno impatto ha luogo soltanto con la collaborazione della parte superiore del braccio.

3. Non sedete né troppo vicino né troppo lontano dal piano forte; la posizione corretta è quella che permette la caduta dell'ultima falange delle dita lungo una linea perfettamente verticale, con le dita leggermente arcuate.

4. La testa e il corpo non prendono parte attiva al movimento; durante la fase di caduta libera essi rimangono immobili.

5. Non fate scivolare le dita sui tasti dopo l'impatto, e meno che mai durante l'impatto. Durante la prima fase, le dita debbono essere sollevate in linea verticale con un movimento coordinato della mano, dell'avambraccio e del braccio.

6. Non deve esercitarsi nessuna pressione sui tasti dopo l'istante dell'impatto né durante la fase in cui il braccio solleva nuovamente avambraccio, mano e dita dalla tastiera. Il tasto va semplicemente tenuto schiacciato con una minima quantità di peso fino al momento del distacco. Durante la fase di risollevarlo del braccio tutto il peso sarà sopportato dalla spalla.

7. Le articolazioni delle dita e del polso debbono essere elastiche: mai rigide né troppo sciolte.

8. Evitare l'appiattimento dell'avambraccio (vedi la rotazione dell'avambraccio) durante la fase del sollevamento.

9. Distinguere le posizioni relative ai tasti bianchi e ai tasti neri mantenendo la parte superiore del braccio a due diverse altezze.

10. È molto importante non interferire con la velocità prodotta dalla forza di gravità, né aumentandola né diminuendola.

11. Dal momento che le punte delle dita devono muoversi in su e in giù lungo una linea perfettamente verticale, assicuratevi che i movimenti della mano, dell'avambraccio e del braccio agevolino e non ostacolino questa condizione. Un movimento eccessivo dell'avambraccio allontana le dita dalla tastiera e fa loro assumere una posizione eccessivamente arcuata; un movimento eccessivo del braccio le spinge troppo in avanti. Stare molto attenti anche a che le dita non si sollevino più di una trentina di centimetri sopra la tastiera.

12. Il sollevamento del braccio avviene attraverso una serie di movimenti successivi, non simultanei, di tutti gli elementi dell'apparato, mentre la caduta è sincronizzata e simultanea.

Non vi è dubbio possibile sul fatto che le maggiori sonorità sul pianoforte si possono ottenere con l'impiego della tecnica della caduta libera; dal momento che tutto il lavoro viene compiuto dalla forza di gravità, e che l'accelerazione di ogni corpo che cade è la stessa, indipendentemente dal suo peso, le dimensioni, il peso e la forza dell'esecu-

tore sono del tutto irrilevanti. Tutto quel che dobbiamo fare è semplicemente alzare il braccio nella giusta posizione, in modo che la forza di gravità possa agire nel modo migliore — e lasciarlo andare! Un altro modo per produrre sonorità notevoli, altrettanto efficace ma del tutto diverso, è descritto nel capitolo sulla spinta (Capitolo ottavo). In questo gesto noi utilizziamo i più grandi e forti muscoli del corpo e del braccio. Ma anche questa tecnica non necessita di alcuno sforzo particolare. Una volta ottenuta un'esatta coordinazione di tutto il corpo, anche la più minuta e fragile persona al mondo può sviluppare una tecnica e un suono di tutta potenza, senza la minima traccia di sforzo e senza il bisogno di fare esercizi di culturismo.

Come ho ricordato più sopra, molti grandi virtuosi del pianoforte (Hofmann, Godowski, Friedman, Schnabel, Bartók e de Larrocha, per esempio) erano o sono di piccola statura. E tutti hanno prodotto o producono tutte le sonorità che volevano. È anche vero che ci sono stati e ci sono molti pianisti di alta statura e di robusta costituzione (Gieseking, Bachauer, Johannesen, Cliburn, Rachmaninoff), tutti dotati di una assoluta coordinazione, di un raffinatissimo senso del colore fondato su una totale assenza di forza eccessiva, e una sensibilità e una tattilità meravigliose che li metteva in grado di manipolare tutte le minime sfumature di peso, di velocità e di energia, per dare il meglio del pianoforte e di se stessi, senza la minima traccia di sforzo. Se non altro, bisogna guardarsi dall'usare troppa forza in considerazione dei limiti di elasticità dello strumento. Nel caso della caduta libera, non bisogna far partire il braccio da una posizione troppo elevata, poiché la sua velocità accelera secondo una progressione geometrica.

I seguenti esercizi per la caduta libera sono semplicissimi: essi ci inducono a mettere in pratica i movimenti richiesti senza però condurci a uno studio meccanico.

ESERCIZI PER LA CADUTA LIBERA.

gli accordi proseguono
fino all'ottava superiore

gli accordi proseguono
fino alla posizione di partenza

Esempio 4. Accordi su tasti bianchi: da eseguirsi prima a mani separate e poi unite

1. *Accordi di sei note sui tasti bianchi, a mani separate ed unite.* Eseguite queste tre distinte serie di esercizi. Non interferite con la forza di gravità.

2. *Accordi di sei note sui tasti neri, a mani separate ed unite.* Quando vi esercitate con questi accordi sui tasti neri, sistemate bene il corpo e il braccio: piegatevi leggermente in avanti; il polso e le dita devono trovarsi nella stessa posizione, rispetto ai tasti neri, come se fossero sui tasti bianchi.

Piegarsi in avanti

Gli accordi proseguono
fino alla posizione iniziale

Esempio 5. Accordi sui tasti neri; da eseguirsi prima a mani separate, poi unite

3. *Una mano sui tasti bianchi e l'altra sui tasti neri; poi viceversa.* Il corpo ruota leggermente per assumere la posizione più propizia. Nell'esempio n. 6 la spalla sinistra si muove leggermente in avanti; nell'esempio n. 7 a muoversi un po' in avanti è la spalla destra.



Spalla sinistra leggermente in avanti

Esempio 6. La mano destra sui tasti bianchi; la mano sinistra sui tasti neri; spalla sinistra leggermente in avanti



Spalla destra leggermente in avanti

Eeguire l'esercizio sulla falsariga degli esempi precedenti
(verso l'alto e verso il basso)

Esempio 7. Mano destra sui tasti neri; mano sinistra sui tasti bianchi; spalla destra leggermente in avanti

4. Esercitatevi con ambedue le mani al centro della tastiera e nei settori estremi (sia sui tasti bianchi che su quelli neri), sempre adeguando la posizione del corpo e delle braccia.

5. Per gli accordi che prevedono sia tasti bianchi che tasti neri, badare a che il corpo e le braccia siano sempre nella posizione più comoda. Se alterate la posizione del braccio, badare a che sia mantenuta la corretta inclinazione della mano e del polso.



Spostamento parallelo in avanti, indietro e di fianco

Esempio 8. Spostamento parallelo della parte superiore delle braccia



Spostamento simmetrico in avanti, indietro e di fianco

Esempio 9. Spostamento simmetrico della parte superiore delle braccia

6. Questo esercizio può includere ogni e qualsivoglia combinazione di accordi sui tasti bianchi, neri e misti. Nella terza fase (impatto con la tastiera) badare bene a che il polso abbia lo spazio necessario ad assorbire l'impatto, e che possa rimbalzare dalla tastiera senza interferenze di sorta.

Una volta che ci saremo impadroniti della tecnica della caduta libera con accordi di estensione minore dell'ottava, dovremo cercare di ottenere la stessa libertà ed elasticità delle articolazioni anche con la mano aperta che l'esecuzione delle ottave richiede. L'obiettivo principale è quello di riuscire ad abbandonare la mano alla forza di gravità anche in questa posizione relativamente forzata, e mantenerla nella posizione ottimale per l'impatto con la tastiera. Una volta che le dita lasciano i tasti, la mano deve tornare subito nella sua posizione raccolta e più naturale.

7. Cominciate con l'esercitarvi con le ottave sui tasti bianchi, e poi su quelli neri, a mani separate e con le necessarie correzioni alla posizione del corpo. Eseguite bene tutte le tre fasi e tutte le relative istruzioni. Poi esercitatevi alternando tasti bianchi e tasti neri, con le stesse modalità fornite per gli accordi di sei note.

I seguenti esempi per un adeguato uso della tecnica della caduta libera sono tratti dalla letteratura pianistica corrente. Ho indicato i punti in cui la caduta libera va applicata, con la lettera A. Il movimento di spinta (v. Capitolo ottavo) è indicato dalla lettera E.

Simboli

- A caduta libera
- B cinque dita, scale e arpeggi
- C rotazione
- D staccato
- E spinta
- ↓ polso basso
- ↑ polso alto

Allegro

Esempio 10. Chopin, *Studio*, Op. 10 n. 1



Esempio 11. Bach, *Concerto italiano*, primo movimento

(E facoltativo)

Esempio 12. Liszt, *Sonata in si minore*

Presto non tanto

Esempio 13. Chopin, *Sonata in si minore*, Op. 58, quarto movimento

Grave

Esempio 14. Chopin, *Sonata in si bemolle minore*, Op. 35, primo movimento

CINQUE DITA, SCALE, ARPEGGI

CINQUE DITA, SCALE, ARPEGGI.

Nella caduta libera le dita giocano un ruolo del tutto secondario: esse agiscono per lo più come un meccanismo di balzo. In questo capitolo esamineremo invece attentamente le caratteristiche e le funzioni delle dita. Esse svolgono un compito estremamente importante, e i loro movimenti vanno coordinati ed aiutati dall'intero apparato fisico che presiede alla produzione del suono, e dalla forza di gravità. Le dita sono importantissime sia nel loro ruolo passivo che in quello attivo, perché esse sono le «esecutrici»: esse soltanto sono in contatto con i tasti. Potremmo dire che tutti i movimenti del braccio e del corpo non hanno altro scopo che quello di aiutare le dita e di collaborare con loro.

LE DITA COME ESTENSIONI DEI
MUSCOLI DELL'AVAMBRACCIO.

È molto importante considerare le dita non come unità isolate ma come l'estensione e la continuazione dei muscoli e dei tendini dell'avambraccio da cui sono mosse. Voglio chiarire molto bene questo punto: nessun esercizio per le dita potrà mai darci un'autentica indipendenza delle dita a meno che ciascun dito non venga agevolato e coadiuvato da un'adeguata posizione e da un adeguato ag-

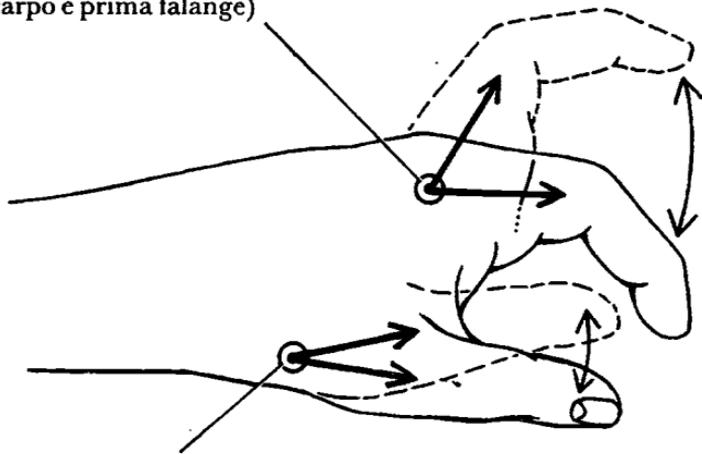
giustamento dell'avambraccio e del braccio. La vera indipendenza può raggiungersi soltanto coltivando l'*interdipendenza* con i muscoli del braccio e dell'avambraccio, e non mantenendo la mano (o il polso) in una posizione fissa che obbliga le dita a movimenti innaturali e forzati. A lungo andare, queste posizioni fisse saranno causa di tensione, di affaticamento, di fastidio, e di dolori acuti e cronici. E, quel che è peggio, di un cattivo suono.

AGGIUSTAMENTO DEL BRACCIO PER OGNI DITO; POLSO FLESSIBILE.

Sebbene le dita siano diverse l'una dall'altra per la dimensione, la forma e (nel caso del pollice) perfino per l'anatomia, noi dobbiamo ottenere un'estrema eguaglianza di suono nelle scale e negli arpeggi. Se manteniamo per la mano e per il polso una posizione fissa per tutte e cinque le dita, le differenze fisiche tra le dita si manifesteranno in tutta la loro evidenza: il mignolo, piccolo e sottile, e il pollice, dalle due tozze falangi, non produrranno mai lo stesso suono. Possiamo sforzarli a comportarsi in modo simile, ma per tutta la vita dovremo appunto continuare a sforzarli; mai, con il polso fisso, potranno produrre un identico suono. Invece di una posizione fissa e uniforme della mano, le dita hanno bisogno che la mano stessa, il polso, l'avambraccio ed il braccio si adeguino continuamente alle loro esigenze e alle loro particolarità, in modo che ogni singolo dito possa muoversi liberamente, senza artificio e senza sforzo, nel modo migliore consentito a ciascuno di essi dalle proprie componenti e dalla propria anatomia.

Il pollice è molto diverso dalle altre quattro dita; si compone di due sole falangi, mentre le altre ne hanno tre. È il più forte e il più agile; può muoversi lungo la mano, e passare sotto le altre dita, e gode di un'indipendenza molto maggiore di quella delle altre dita. Il suo metacarpo è staccato dalle altre ossa, e non è unito a loro da legamenti. I movimenti verticali delle altre dita si originano a partire dall'attacco della prima falange con il metacarpo, mentre il pollice compie gli stessi movimenti a partire dal punto d'attacco del metacarpo con il polso. (Vedi Figura 29).

Punto di articolazione del secondo, terzo, quarto e quinto dito (metacarpo e prima falange)



Punto di articolazione per il movimento verticale del pollice (metacarpo e polso)

Figura 29. Punti di articolazione delle dita

PER IL POLLICE, MANTERE IL POLSO PIÙ BASSO.

Ovvia conseguenza di questa differenza anatomica è che quando il pollice deve muoversi in senso verticale, il polso

deve assumere una posizione diversa, ponendosi in una posizione notevolmente più bassa. Se il polso rimane nella posizione più alta, adatta alle altre dita, il movimento verticale del pollice avverrà non lungo una linea perpendicolare alla tastiera, ma lungo una linea curva, tutta protesa in fuori. (Vedi Figure 30-33).

La ragione per cui dobbiamo far sì che le punte delle dita scendano verticalmente sui tasti, è nel fatto che i tasti stessi si muovono esclusivamente in senso verticale. Pertanto, ogni diverso approccio, inclinato in un senso o nell'altro, è antieconomico.

MOVIMENTI DI AGGIUSTAMENTO ORIZZONTALE.

Vi sono due movimenti di aggiustamento, egualmente in-

30



31



Figura 30. Polso troppo alto: il pollice non è in grado di muoversi verticalmente **Figura 31.** Polso troppo basso

32

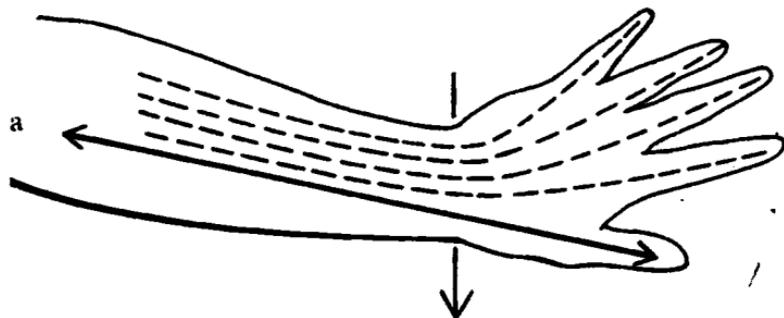


33

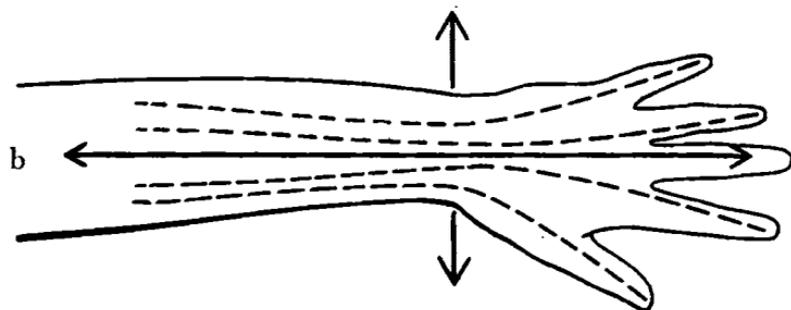


Figura 32. Il polso basso permette al pollice di muoversi verticalmente **Figura 33.** Pollice sollevato per la discesa verticale

muscoli dell'avambraccio allineati con il pollice



muscoli dell'avambraccio allineati con il dito medio



muscoli dell'avambraccio allineati con il quinto dito

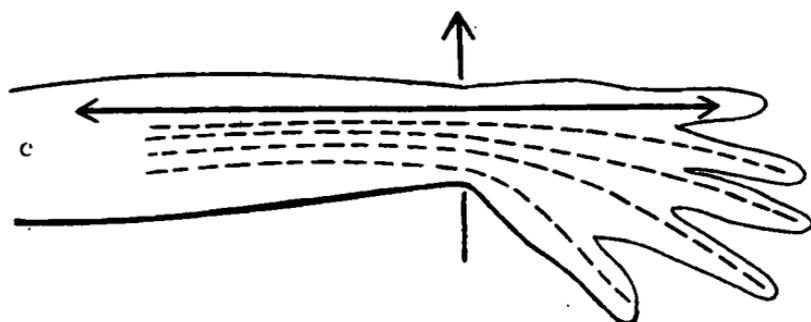


Figura 34. Allineamento orizzontale dell'avambraccio con a) il pollice, b) il medio (e per l'uso simultaneo delle dita 2-4 e 1-5), e c) il mignolo. L'allineamento e l'aggiustamento devono essere *continui ed esatti*; ogni eccesso riporterebbe le dita al di fuori della linea ideale!

dispensabili, del braccio e del polso, per un'ottimale collaborazione con ciascun dito: 1) il movimento in senso verticale, e 2) il movimento in senso orizzontale. Dal momento che vogliamo mettere le dita in linea con i rispettivi muscoli dell'avambraccio (flessori ed estensori), per ogni singolo dito vi sarà un leggero spostamento laterale nella posizione del polso e dell'avambraccio. (Vedi Figura 34).

Sia questo allineamento (o aggiustamento) orizzontale che quello verticale dovranno essere continui ed esatti; un movimento esagerato porterà le dita nuovamente fuori misura.

La figura n. 35 mostra, da un punto di vista laterale, gli aggiustamenti orizzontali operati per ciascuna delle cinque dita. Nella figura 35e, il braccio assume la posizione relativa al mignolo; questo fa sì che il pollice venga a trovarsi lontano dai tasti, il che è corretto.

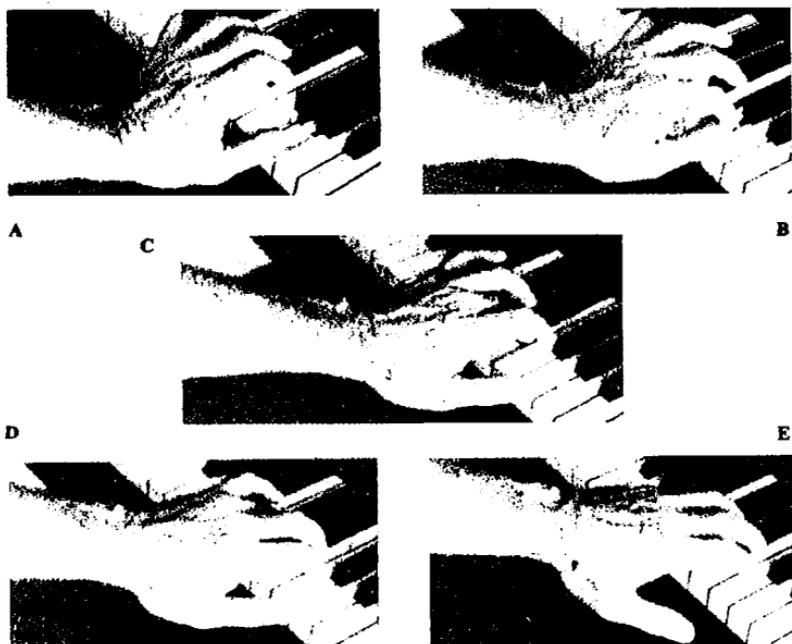


Figura 35. Aggiustamenti orizzontali per ciascun dito, visti di lato

La figura n. 36 mostra questi aggiustamenti orizzontali visti dall'alto.

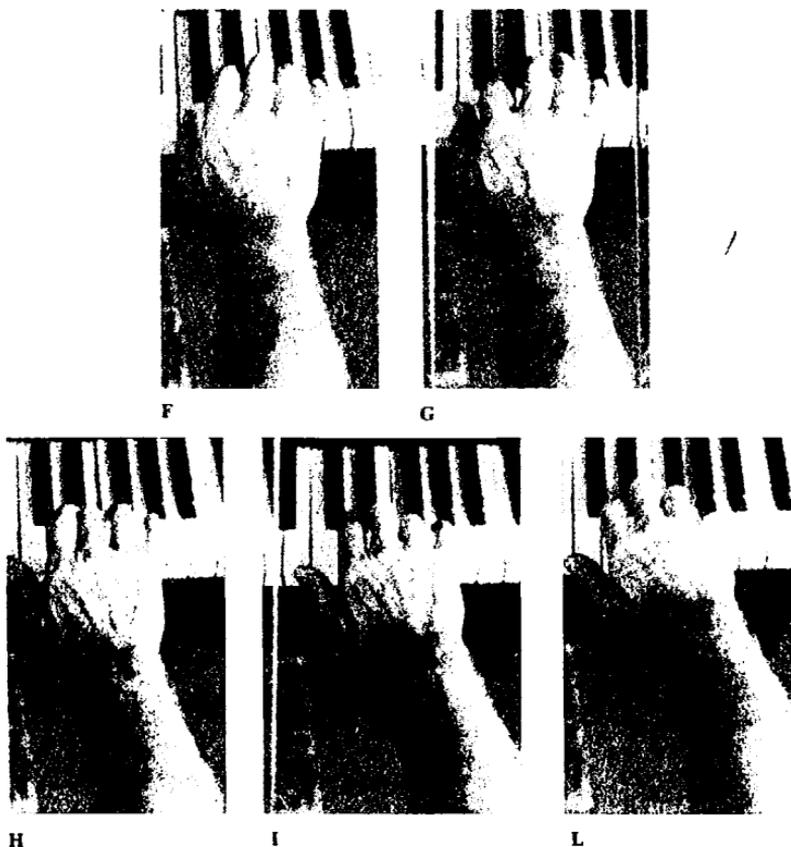


Figura 36. Aggiustamenti orizzontali per ciascun dito, visti dall'alto

MOVIMENTI DI AGGIUSTAMENTO VERTICALE.

Ogni volta che il pollice suona, il polso deve essere abbassato. Quando passiamo poi all'indice il polso deve sollevarsi leggermente, perché la prima falange e il metacarpo

dell'indice si uniscono l'uno all'altro in un punto più avanzato di quello in cui si uniscono il metacarpo del pollice ed il polso. Il pollice e l'indice possono eseguire i loro movimenti verticali soltanto a partire da questi rispettivi punti.¹ Nel caso del medio, dell'anulare e del mignolo (terzo, quarto e quinto dito), il polso e l'avambraccio continuano ad alzarsi, raggiungendo la posizione più alta nel caso del mignolo. (Ricordare che è sempre necessario anche un movimento di aggiustamento orizzontale.) Ambedue questi aggiustamenti, orizzontale e verticale, sono assolutamente necessari, e le dita devono essere sempre in linea con la rispettiva posizione del polso, più o meno alta; posizione che raggiunge il punto più basso nel caso del pollice, e il punto più alto nel caso del mignolo. Se ambedue questi tipi di aggiustamenti saranno stati compiuti, le dita si troveranno nella posizione ottimale per suonare.

Anche se non ci occorre essere degli esperti di anatomia e di fisiologia, qualcosa dobbiamo sapere sulla struttura degli strumenti che usiamo di continuo: dita, mano, avambraccio e braccio. Questa conoscenza ci aiuterà a liberarci di alcuni fondamentali equivoci, e farà piena luce su quella oscura espressione che è «l'arte di suonare il piano». Bisogna sempre ricordarsi che l'interpretazione musicale è un'arte, ma il suonare il piano è — di per sé — una tecnica, e non un'arte! Ed esistono fin troppi falsi miti, tabù, feticci — e troppi «bisogna far così» e «non bisogna far colà», per lo più basati su errate opinioni di anatomia, che impediscono lo sviluppo della tecnica pianistica.

¹ È impossibile muovere il pollice verticalmente dal punto in cui la sua prima falange si innesta sul metacarpo; esso può muoversi orizzontalmente (cioè avvicinarsi e allontanarsi dal palmo). Un movimento verticale è possibile dal punto in cui il metacarpo si innesta sul polso ed è per questo che suonando col pollice dobbiamo abbassare il polso.

Uno di questi dannosi errori tecnici è l'abitudine di porre il pollice sotto il palmo della mano. Di solito lo si fa quando si devono eseguire scale o arpeggi, e si tratta di un vizio molto diffuso che è causa di molti inconvenienti. Passaggi diseguali, accenti involontari, sensazione di leggeri crampi alle mani, insicurezza e precarietà nell'esecuzione, sono tutte cose provocate dal fatto che una volta sistemato il pollice sotto il palmo della mano, non solo esso viene a trovarsi in una posizione alquanto scomoda, ma gli viene anche a mancare la possibilità di scendere verticalmente, sia per questioni di spazio che per una questione muscolare. (Vedi Figura n. 37.) Vi trovate nella necessità di schiac-



Figura 37. Pollice spinto sotto il palmo della mano: posizione errata

ciare, di spingere in giù con il polso, o di fare rapidi spostamenti con l'avambraccio, ed inevitabilmente si produce il sussulto, l'accento involontario, la nota diseguale! Come si può eseguire una scala uniforme ed agevole quando un dito è tutto rattrappito ed ha bisogno di tanti



Figura 38. Pollice affiancato alla mano, e in grado di scendere verticalmente: posizione corretta

movimenti extra? Questa scomoda situazione può essere del tutto eliminata semplicemente evitando di far andare il pollice sotto il palmo della mano. Il pollice deve funzionare senza impacci ed essere libero di cadere verticalmente sul tasto; il che è possibile solo se viene mantenuto a fianco della mano, al di fuori del palmo, e se il polso si abbassa per accomodarsi e il gomito è posto in fuori. (Vedi Figura n. 38).

CARATTERISTICHE DELLE DITA.

Prima di parlare in dettaglio dell'esecuzione delle scale, esaminiamo singolarmente le altre dita, le quali non solo si differenziano dal pollice ma presentano varie differenze anche tra di loro. Esse differiscono nella forma, nella dimensione, e sebbene tutte siano fornite di muscolatura adeguata non tutte hanno la stessa forza. L'anulare, per esempio, appare debole, ma non perché gli manchino muscoli sufficientemente forti, bensì perché i suoi estensori e i suoi flessori sono uniti ai muscoli del dito medio; conseguentemente, queste due dita hanno la tendenza a con-

trarsi e ad allungarsi insieme. L'anulare non può quindi essere totalmente indipendente dal terzo dito. Tuttavia è possibile compiere i movimenti di aggiustamento orizzontale e verticale con tale precisione ed efficacia che anche l'attivazione dell'anulare può essere compiuta senza il minimo sforzo. Ma senza questi movimenti di aggiustamento il dito anulare sarebbe effettivamente handicappato. Contrariamente alla comune opinione il mignolo, o quinto dito, è uno dei più forti. È vero che si tratta del dito più piccolo, ma, oltre ai muscoli dell'avambraccio, può contare su uno speciale apparato di muscoli alquanto forti situati sul lato esterno della mano. Questi muscoli possono svilupparsi notevolmente e aggiungere molta forza al «mignoletto». E certamente esso ha bisogno di tutta questa forza, perché molte note fondamentali del basso e molte note della melodia sono suonate rispettivamente dal quinto dito della sinistra e dal quinto dito della destra, al pari di molti passaggi virtuosistici in ottava.



Figura 39. Complesso muscolare sul lato della mano, particolare per il movimento del mignolo

IN ASSENZA DEI MOVIMENTI DI AGGIUSTAMENTO SI CREA UNA FRIZIONE.

I muscoli dell'avambraccio che muovono le dita sono relativamente piccoli, se paragonati ai muscoli del braccio, della spalla e del petto. Per questo motivo, se non vengono utilizzati opportunamente — se non sono messi in condizione di trasferire l'intera loro forza alle rispettive dita — si stancano facilmente. Se le dita non sono sistemate in modo da formare una linea pressoché retta e continua con i rispettivi muscoli e tendini dell'avambraccio, lungo i tendini si crea una inutile frizione; e vi è un notevole spreco di energia perché i muscoli contratti agiscono sulle dita di traverso, e non direttamente. Ai fini di realizzare questa linea quasi-retta tra le dita e il gomito, i movimenti di aggiustamento del polso non devono essere eccessivi; altrimenti avremo di nuovo un'altra linea curva. Tra parentesi, va detto anche che questi leggeri mutamenti di posizione del braccio, oltre alla funzione di mantenere una corretta linea con le dita, hanno anche il benefico effetto di evitare la fissità e l'irrigidimento del polso. In questo modo noi usiamo continuamente muscoli e fibre fresche e riposate.

VARIETÀ DELLE POSIZIONI.

Ogni dito si trova nella sua posizione ottimale quando è correttamente in linea con i propri muscoli. Tuttavia la posizione ideale per il pollice è assai diversa da quelle per il quarto o quinto dito. In realtà dobbiamo tener presente che esistono cinque diverse posizioni «ideali», valide ciascuna per ciascun dito. Noi vediamo, per esempio, che quando ci troviamo nella posizione ideale per il quinto dito, il pollice finisce alquanto discosto dalla tastiera. (Vedi Figura n. 35 e.) In questo caso il braccio si allontana leg-

germente dal corpo; questo movimento porta l'avambraccio e il polso a sollevarsi leggermente, creando la posizione ideale per il mignolo ma spiazzando per così dire il pollice. Quando usiamo il pollice, si verifica il caso opposto: il braccio e il polso sono bassi, e fuori posto finisce il mignolo. Se dobbiamo suonare varie note contemporaneamente, la posizione del braccio e del polso deve essere una posizione mediana; cioè a metà strada tra le dita utilizzate. Per esempio, se dobbiamo usare contemporaneamente il pollice e il mignolo, la posizione del braccio sarà quella ideale per il dito medio; e per un uso contemporaneo del medio e del mignolo il braccio assumerà la posizione del quarto dito.

TERZO MOVIMENTO DI AGGIUSTAMENTO: AVANTI E INDIETRO, PER I TASTI NERI E BIANCHI.

Quando il polso si trova nella posizione per l'impiego del mignolo, il suo movimento verso l'alto è conseguenza del movimento di allontanamento dal corpo compiuto dal braccio. Il braccio si incarica anche di porre la mano ai differenti livelli richiesti dai tasti bianchi e dai tasti neri. È questo il terzo movimento di aggiustamento, e si svolge in avanti e indietro, in senso perpendicolare alla tastiera, che assieme ai movimenti di aggiustamento verticali e orizzontali mette le dita nella posizione ottimale per il loro funzionamento, evitando loro ogni inutile fatica.

LEGGERO SOLLEVAMENTO DELLE DITA NON IMPEGNATE.

È assolutamente necessario che le dita, quando non suonano, siano leggermente sollevate sulla tastiera. Non devono venir tirate troppo in su, né minimamente sforzate; e il sollevamento ha lo scopo di fornire loro quel minimo

di spazio necessario alla loro caduta, e alla utilizzazione del loro peso, per piccolo che sia. Se il dito rimane a contatto con il tasto, la forza di gravità non ha modo di agire su di lui, perché manca la distanza per causare la caduta del dito; e in questo caso il dito stesso potrebbe suonare soltanto grazie all'energia muscolare stimolata dalle terminazioni nervose tattili dell'ultima falange. È vero che quando le nostre dita sono a contatto della tastiera si trovano in uno stato di rilassamento, ed è anche vero che se sentiamo il tasto non sbagliamo la nota. Ma non perderemo certo il controllo delle dita sollevandole un poco, e — oltre tutto — le dita lavoreranno con minore sforzo se potranno giovare di una coordinata azione della forza di gravità e dell'energia muscolare. Quando il dito si trova in posizione leggermente sollevata, è possibile alternare le contrazioni dei muscoli flessori e degli estensori, e il dito stesso si gioverà così di ogni possibile energia aggiunta «per spinta» dalla mano e dal braccio, nei movimenti di aggiustamento verticale, per aumentare la propria velocità di esecuzione, in modo molto più efficace che se si trovasse a contatto con il tasto. (Per una ulteriore discussione dei movimenti «per spinta», vedi Capitolo settimo.)

I «SENSITIVI».

I «sensitivi», ovvero quei pianisti che amano stare continuamente con le dita in stretto contatto fisico con i tasti, producono generalmente un tipo di suono che non sarà mai secco e metallico ma che raramente andrà oltre il mezzo forte. Il solo modo su cui possono contare per aumentare il volume è quello di sforzare i muscoli, e la principale ragione di questo è che essi hanno eliminato la forza di gravità. Per di più, la qualità del suono tende a diventare opaca e incolore. Un altro inconveniente del continuo

contatto con i tasti è la tendenza ad operare una pressione sui tasti stessi. Operando questa pressione, si produce una prolungata contrazione di certi muscoli; questa contrazione provoca irrigidimento, ed è inoltre del tutto inutile. Poiché la pressione è continua, si crea inoltre la tendenza ad attirare i gomiti (e la parte superiore del braccio) verso il corpo, e la mano viene conseguentemente a trovarsi in una posizione impacciata, caratterizzata da un'eccessiva pronazione, che è un grave handicap portatore di inutile tensione e di affaticamento per l'avambraccio. La sola giustificazione per questo «sentire» la tastiera potrebbe aversi per il *pianissimo* e il *legatissimo*; io, tuttavia, lo eviterei anche qui.

DI NUOVO SUL POLLICE.

Ho sottolineato l'importanza di non sistemare o schiacciare il pollice sotto il palmo della mano. Quando eseguiamo una scala, dobbiamo sollevare il pollice lungo il fianco della mano e contemporaneamente spingere il gomito verso l'esterno; poi dobbiamo immediatamente abbassare il polso onde pervenire alla posizione ideale per il pollice prima che il pollice stesso debba scendere sul tasto (una posizione, appunto, nella quale il polso si mantiene basso). In questo modo possiamo evitare di tirare il pollice sotto il palmo della mano. Questo movimento è leggermente più ampio quando il pollice deve passare sotto il quarto dito. Inoltre, l'ampiezza di questo movimento decresce con il crescere della velocità d'esecuzione, perché il movimento verso il basso del polso (prima che il pollice preme il tasto) aiuta a gettare il pollice (più che portarlo) verso la posizione ideale per il suo impiego. Aiuta anche portare il medio o l'anulare un poco verso l'area dei tasti neri, in modo che il gomito non sia obbligato ad allonta-

narsi troppo dal corpo, e che il pollice abbia più spazio per la propria azione.

ISTRUZIONI.

1. Il dito che suona deve trovarsi in linea retta con i propri muscoli estensori e flessori.

2. La mano, il polso e il braccio devono operare per ciascun dito un movimento minimale di aggiustamento orizzontale e verticale, in modo che i muscoli interessati possano operare con efficacia, e in modo che mano e braccio si trovino in equilibrio sul dito impegnato.

3. I leggeri movimenti di aggiustamento eliminano ogni situazione di tensione e di irrigidimento per i muscoli e per le articolazioni, e ne garantiscono la disponibilità per un immediato ri-uso.

4. Ogni mutamento di posizione rende possibile alla mano e al braccio di trasmettere una certa spinta alle dita, aumentandone così la velocità e la forza.

5. La posizione dell'avambraccio per l'esecuzione di bicordi e accordi è approssimativamente una posizione mediana tra le posizioni ideali delle dita estreme impiegate.

6. Quando si suona sui tasti neri, la parte superiore del braccio deve assumere una posizione leggermente più alta e più avanzata, in modo che le dita possano conservare l'identica posizione che hanno nel caso dei tasti bianchi. Il polso rimane nella sua posizione normale; è il braccio, e non il polso, che si trova un po' più alto del solito.

7. Cambiando la posizione del braccio, in nessun caso bisognerà ricorrere a un movimento rotatorio dell'avambraccio. Questo movimento è ampiamente utilizzato in altre strutture o formule tecniche, ma non per questo riguarda l'articolazione delle dita, le scale, e gli arpeggi.



Figura 40. Posizione del braccio per i tasti bianchi



Figura 41. Posizione del braccio per i tasti neri

8. Le dita devono sempre trovarsi leggermente sollevate, prima del loro impiego: esse devono dividere il lavoro con tutte le altre parti del corpo interessate. Tuttavia, i movimenti di aggiustamento del braccio sono intesi non a sostituire le dita nel loro lavoro, ma ad assisterle. Uno degli errori più ricorrenti è quello di usare o solo i movimenti delle dita, o solo quelli del polso e del braccio. Dita e braccio devono collaborare l'uno con gli altri, non essere usati come sostituti. Ovviamente il ricorso alle sole dita provocherà un sovraccarico dei muscoli dell'avambraccio, mentre l'uso del solo polso e braccio produrrà un'esecuzione imprecisa, inarticolata, incolore.

9. Ogni dito dovrà trovare, acquisire, utilizzare quel particolare allineamento di dito-mano-avambraccio-braccio che è la posizione ideale in funzione delle proprie caratteristiche. Quando si suona, ogni dito deve tendere ad assumere questa particolare posizione.

SCALE E ARPEGGI.

Abbiamo determinato le specifiche condizioni caratteristiche per ogni singolo dito, e abbiamo visto come le dita debbano essere coordinate ed allineate con i muscoli che le mettono in posizione e le muovono. Nell'esecuzione

delle scale e degli arpeggi, noi dobbiamo cercare di creare queste posizioni ottimali, o di approssimarle quanto più possibile, adattandole alle condizioni specifiche che si verificano.

Dal punto di vista della tecnica pianistica possiamo mettere insieme scale e arpeggi, dal momento che gli arpeggi sono essenzialmente delle scale amplificate, ingigantite. L'unica differenza è che negli arpeggi gli intervalli tra le note sono maggiori che nelle scale. La tecnica è comunque la stessa, ma i movimenti tra le singole note — movimenti di connessione e di aggiustamento — sono più larghi e più ampi per gli arpeggi che non per le scale.

**VERSO LE ESTREMITÀ DELLA TASTIERA: SCALE
ASCENDENTI CON LA MANO DESTRA, SCALE DISCENDENTI
CON LA MANO SINISTRA. ANCORA SUL POLLICE!**

Diversamente dai problemi di articolazione delle dita, dei quali abbiamo parlato in precedenza, i problemi di esecuzione delle scale e degli arpeggi sono complicati dall'impiego del pollice dopo il terzo e quarto dito nelle scale ascendenti della mano destra e nelle scale discendenti della mano sinistra, e dall'impiego del terzo e quarto dito dopo il pollice nelle scale discendenti della mano destra e ascendenti della sinistra. Ancora una volta devo porre come obiettivo una proibizione: dobbiamo evitare a tutti i costi di porre il pollice sotto il palmo della mano. Disgraziatamente il più diffuso metodo di insegnamento delle scale prevede proprio che il pollice se ne stia sotto il palmo della mano, ma contro questo metodo dobbiamo protestare vigorosamente. Il pollice è il nostro dito più forte e meglio equipaggiato, dotato di una disposizione che lo contrappone alle altre dita e di un muscolo che può attirarlo verso il palmo della mano. Ma una volta che viene a trovarsi sotto la mano, gli viene a mancare il meccanismo

per spingere in giù la sua seconda falange. Per quanto agilissimo, e in grado di muoversi in tutte le direzioni quando si trova affiancato alla mano, il pollice è totalmente limitato e inefficiente quando si trova sotto il palmo, e la sua possibilità di muoversi verso il basso non è assolutamente paragonabile a quella delle altre dita. Dal momento che noi vogliamo poter eseguire scale e passaggi in modo uniforme e privo di sforzo, dobbiamo evitare una situazione in cui un dito si trova ad essere tanto gravemente svantaggiato. E questo è esattamente ciò che capita al pollice quando viene costretto sotto il palmo della mano. Come ho già detto più sopra, il pollice ha sempre bisogno di attenzioni particolari, ed anche quando si trova nella sua naturale posizione a fianco della mano, ha bisogno che il polso si abbassi un poco, e solo così può scendere sul tasto lungo una linea verticale e funzionare nell'area mediana e più naturale delle sue possibili posizioni. Se lo obblighiamo in una posizione innaturale e forzata (sotto il palmo), noi praticamente lo inabilitiamo, perdendo così ogni speranza di suonare in modo scorrevole ed eguale. Una volta che il pollice si trova in quella curiosa, impossibile posizione, il solo modo di farlo scendere è quello di spingere in giù l'intero polso, ma a questo punto è inutile pretendere che non si verifichino sobbalzi, accenti involontari ed incertezze. Si potrà camuffare il tutto con una serie di movimenti superflui cautelativi, ma anche questi movimenti interferiranno con la scorrevolezza di esecuzione delle altre dita. Non è così che si eseguono le scale, non è così che si suona il pianoforte! Non c'è da stupirsi che lo studio delle scale si riveli così spiacevole e frustrante, sia per i bambini che per gli adulti.

La soluzione è naturale e non richiede alcuno sforzo. Quando un bambino o un adulto che non abbia ancora ricevuto alcun insegnamento in proposito, tenta la sua prima scala, che cosa fa? Anzitutto egli spinge in fuori il gomito e cerca di raggiungere la nota lateralmente con il pol-

lice. Ma poi, a parole, a lusinghe, a bastonate, gli viene inculcata l'abitudine di alzare il polso, abbassare il braccio, infilare il pollice in quel piccolo disagiato tunnel formato dal palmo della mano. Ma è molto meglio lasciargli spingere il gomito in fuori, e lasciare che il pollice raggiunga il tasto da suonare in modo libero e spontaneo, che non obbligarlo a finire sotto il palmo. Quando giunge il momento critico in cui il pollice deve succedere al terzo o quarto dito, cerchiamo dunque di anticipare l'evento con un leggero movimento in fuori del braccio (e del gomito), un leggero sollevamento del pollice lungo il fianco della mano, un leggero abbassamento del polso come preparazione per l'impiego del pollice, e poi una tranquilla discesa del pollice sulla nota successiva. L'ampiezza di questi movimenti è minima. Si tratta di una preparazione perfettamente naturale, di movimenti facili da eseguire, e il tempo per tutte queste attività che abbiamo descritte non costituisce assolutamente un problema.

L'AIUTO DEL CORPO.

Del pari, non vi è niente di sbagliato se anche il corpo si muove leggermente nella direzione della scala; questo aiuta anzi riduce il movimento del gomito. Come vedete, è meglio mettere in leggero movimento l'intero apparato umano piuttosto che isolarne una componente e forzare soltanto quella! Dobbiamo favorire la partecipazione (sempre minima) di tutti i componenti necessari a evitare l'immobilizzazione del pollice. Di più: quanto più riusciremo a distribuire i movimenti tra varie componenti, tanto più i movimenti stessi si ridurranno fino ad essere praticamente impercettibili. Non possiamo dare dati precisi sulla dimensione e l'ampiezza dei movimenti: possiamo soltanto indicarne la direzione. Ma fino a che esiste una

coordinazione totale, i movimenti individuali possono anche essere dell'ordine dei millimetri.

**IL POLLICE: SU UN TASTO BIANCO DOPO UN TASTO NERO,
E SU UN TASTO BIANCO DOPO UN TASTO BIANCO.**

Un'altra cosa che va tenuta presente è la topografia della tastiera. Per il pollice è sempre più facile suonare un tasto bianco dopo che il dito precedente ha suonato un tasto nero. Dal momento che il tasto bianco si trova più in basso del tasto nero, il polso si pone con tutta naturalezza nella posizione leggermente abbassata che è consona al pollice. Più difficile è spostarsi con il pollice da un tasto bianco a un altro tasto bianco, e più difficile ancora suonare col pollice un tasto nero dopo che il dito precedente ha suonato un tasto bianco. Ma tutti questi movimenti possono essere semplificati se noi applichiamo la tecnica più sopra descritta. Comunque, l'esecuzione di una scala in Re, La, Mi o Si Maggiore è più facile di quella di Do Maggiore, perché in queste scale il pollice viene usato sui tasti bianchi dopo che il dito precedente ha suonato un tasto nero.

Gli stessi movimenti si compiono anche per le scale eseguite in velocità, ma in questo caso i movimenti sono ridotti, e il pollice viene «gettato» più che sistemato in posizione. Tuttavia, per quanto veloci siano i movimenti, essi si realizzano con la partecipazione di tutte le componenti descritte.

**VERSO IL CENTRO DELLA TASTIERA: SCALE
DISCENDENTI CON LA MANO DESTRA, SCALE
ASCENDENTI CON LA SINISTRA.**

Abbiamo descritto fin qui il ruolo del pollice nelle scale ascendenti con la mano destra, e discendenti con la sini-

stra. Nelle scale che muovono invece dall'estremità della tastiera per convergere verso il centro, troviamo una situazione differente. Il terzo e il quarto dito suonano «dopo» il pollice, e nel far questo tendono ad allungarsi sopra il pollice stesso, costringendolo a rattrappirsi sotto il palmo della mano. Questo è inevitabile se e quando la parte superiore del braccio rimane aderente al corpo. Quando si esegue una scala discendente con la mano destra, o ascendente con la sinistra, la semplice soluzione è quella di allargare in fuori il gomito (e la parte superiore del braccio). In questo modo il terzo o il quarto dito scavalcheranno in tutta facilità e scioltezza il pollice. Il braccio è allargato in fuori, il polso si muove in su e in giù di continuo, rispettivamente per adattarsi al terzo o quarto dito (su) e al pollice (giù). Bisogna stare bene attenti a che il pollice sia sollevato sulla tastiera sia prima che dopo aver suonato! Quando il braccio è sollevato, tutte le dita, pollice compreso, si troveranno allineate in parallelo.

LA FUNZIONE DEL BRACCIO NELLE SCALE.

Elenchiamo qui le regole fondamentali per l'esecuzione delle scale. Nelle scale che muovono verso le estremità della tastiera, il braccio, l'avambraccio e il polso scendono quando viene usato il pollice, e salgono quando vengono usate le altre dita. Le dita si mantengono sempre leggermente sollevate quando non sono direttamente impegnate. Nelle scale che muovono invece verso il centro della tastiera, il braccio è costantemente mantenuto discosto dal corpo, e soltanto l'avambraccio e il polso compiono quel movimento in su e in giù a seconda delle dita impiegate.

MOVIMENTI DEL CORPO NELLE SCALE.

Non confondere i due movimenti: il ruolo della parte superiore del braccio è totalmente differente nei due casi. Nelle scale che muovono verso le estremità della tastiera il braccio mette in atto dei piccoli movimenti pendolari mentre il corpo si sposta in avanti; nelle scale verso il centro della tastiera esso è continuamente proteso in fuori, lontano dal corpo quanto è necessario, mentre il corpo si piega all'indietro. Ovviamente, le stesse regole si applicano all'esecuzione degli arpeggi, dove i movimenti sono leggermente amplificati.

Se il braccio rimane proteso all'infuori per un certo periodo di tempo, come accade appunto nelle scale, i muscoli della spalla avranno bisogno di sollievo; e lo troveranno abbassando di tanto in tanto il braccio verso il busto. Se ambedue le mani partono dagli estremi opposti della tastiera, il corpo deve piegarsi leggermente in avanti per porre le braccia nella posizione migliore; poi, man mano che le mani si avvicinano al centro della tastiera, il corpo si piega all'indietro. Questo movimento avanti e indietro rappresenta quell'attività di aggiustamento che evita alle braccia una posizione troppo allungata o troppo piegata.

MOVIMENTI SIMMETRICI VERSUS MOVIMENTI PARALLELI.

Ora siamo in grado di capire perché i movimenti simmetrici sono più facili da eseguirsi che non i movimenti paralleli. Nei passaggi simmetrici le due mani compiono movimenti identici; nei passaggi paralleli è necessario coordinare due movimenti diversi. Di più: nei passaggi paralleli il corpo deve muoversi di fianco, e non avanti e indietro, a seconda della posizione in cui le mani vengono a trovarsi; e questo movimento laterale mette spesso in pericolo l'equilibrio del corpo.

I MOVIMENTI DI AGGIUSTAMENTO AIUTANO LE DITA.

I movimenti di aggiustamento della mano, del braccio e del corpo servono esclusivamente ad aiutare le dita. Essi variano a seconda del dito impiegato e della sua posizione sulla tastiera: sui tasti bianchi o sui tasti neri, nella zona centrale o alle estremità. Possono svolgersi in senso orizzontale, in senso verticale, perpendicolarmente alla tastiera, in avanti e indietro, secondo un moto circolare e rotatorio. Molte sono le parti del corpo che vi partecipano, e sebbene l'ampiezza di ogni singolo movimento sia minima, la loro sincronizzazione è sufficiente a svolgere il compito che è loro preposto.

LE AREE CENTRALI.

Di preferenza, ciascuna delle parti che concorre a questi movimenti dovrà essere usata nell'area centrale delle proprie possibilità, evitando gli estremi. Facciamo spesso riferimento a queste aree centrali perché è in quest'ambito che le varie parti del corpo funzionano senza sforzo e senza eccessiva tensione muscolare, e più facile ne risulta anche la coordinazione. È questo ciò che serve al nostro scopo: quello di suonare il pianoforte in modo perfettamente coordinato, privo di ogni sforzo, del tutto naturale.

GLI ARPEGGI.

I movimenti che abbiamo descritto valgono anche per gli arpeggi. Negli arpeggi le distanze tra le singole note sono maggiori, e i movimenti di aggiustamento devono pertanto essere un po' più ampi e marcati. È abbastanza interessante osservare come i difensori della causa del «pollice sotto il palmo» non producano qui i danni che producono

altrove. Poiché gli intervalli sono più ampi, diventa meno realistico e meno allettante schiacciare il pollice sotto la mano. Questa operazione viene generalmente sostituita da un veloce spostamento laterale con la mano in posizione ferma. Questo movimento provoca meno danni, ma neanche esso rappresenta l'esatta soluzione del problema, poiché tende a creare un accento indebito, e soprattutto ostacola il regolare fluire dei gesti necessari al passaggio, e questo indipendentemente dall'esattezza con cui viene eseguito e dall'abilità con cui viene camuffato. Per di più, non ha alcun senso esercitare uno spostamento improvviso studiandolo lentamente. Anzitutto nello studio rallentato non debbono esservi movimenti improvvisi; e in secondo luogo, come si potrà poi eseguire in fretta un passaggio che è già veloce? Comunque non vi è alcun bisogno di questo veloce spostamento improvviso, dal momento che abbiamo a disposizione per questo genere di difficoltà un preciso, facile e ben coordinato movimento di braccio, avambraccio, polso e dita, perfettamente adeguato.

Incidentalmente ci accade di usare improvvisi spostamenti per ampi balzi laterali: ma questo in casi eccezionali, non certo per scale o arpeggi ordinari.

SUCCESSIONE DI NOTE: IL LEGATO.

A questo punto abbiamo stabilito qualche basilare principio pianistico, e abbiamo descritto con la maggiore accuratezza possibile alcune posizioni e alcune formule tecniche. Dobbiamo ora introdurre un'altra formula, della massima importanza, alla quale faremo in seguito continuo riferimento. Essa riguarda le successioni di note, sia dal punto di vista musicale che da quello tecnico. La sua importanza è tale da farle avere sempre il sopravvento su qualsiasi altra esigenza con la quale si possa trovare in contrasto.

Questa semplicissima parola, *successioni*, si applica a molti aspetti del pianismo. Riguarda il legato, il fraseggio, l'esecuzione di serie di movimenti (o formule tecniche). Influenza la posizione della mano, del polso, dell'avambraccio e del braccio, ed è paragonabile al movimento dell'arco per i violinisti, e al problema del fiato per i suonatori di strumenti a fiato. Particolarmente impegnativo e significativo è questo problema per i pianisti, poiché il piano è essenzialmente uno strumento a percussione e le note tendono a rimanere isolate l'una dall'altra. Un'efficace successione delle note è pertanto di importanza vitale, sia musicalmente che tecnicamente.

Il pianoforte presenta un altro svantaggio rispetto ad altri strumenti: il volume del suono emesso decade rapidamente. Il suono di una nota o di un accordo può essere molto forte al momento dell'impatto, ma ben presto diventa pressoché inaudibile. Unire in successione note che per loro natura si risolvono in immediati *decrescendo*, e trarne una melodia di intensità sostenuta ed eguale, che si presenti appunto come una «frase» è già un'arte di per sé. (Vedi il Capitolo sedicesimo.) La soluzione tecnica per il legato e per ogni altra successione delle note è già un problema ben preciso e definito; essa consiste nella agevole esecuzione di una serie di formule o strutture tecniche. Incidentalmente, dobbiamo anche distinguere tra successioni di natura tecnica e di natura musicale, perché le due cose non coincidono necessariamente. Con l'espressione di «successione tecnica» alludo all'insieme di note che si eseguono con un solo movimento, mentre la frase musicale a volte non termina con la fine di quel movimento, ma continua comprendendo altre «successioni tecniche».

Una successione di note è spesso indicata nel testo, in modo diretto o indiretto. Il più delle volte vedremo una legatura  che unisce due o più note; a volte troviamo scritta la parola *legato*. Altre volte non c'è scritto niente, ma riconosciamo facilmente le note che fanno parte di una individuale successione tecnica o musicale.

LA TECNICA DEL LEGATO.

Il legato è uno dei misteri del pianoforte. Si può dire che tutti conoscano gli obbiettivi di questa tecnica, ma sul modo migliore di ottenere un vero legato esistono le più varie teorie. Il cervello, l'ispirazione e l'immaginazione hanno naturalmente la loro importanza, ma è chiaro che un vero effetto di «legato» lo si ottiene essenzialmente con mezzi fisici. Con «mezzi fisici» non intendo le dita, e meno che mai le dita soltanto. Non è assolutamente possibile effettuare un vero legato con le sole dita! Ci si può aggrappare strenuamente ai tasti, sforzarsi di non lasciare una nota se prima non si è suonata l'altra, con le sole dita il legato sarà sempre imperfetto. Ad esempio, se una nota sovrasta un poco la nota successiva, permanendo quando la seconda già si è fatta sentire (che è il modo in cui il legato viene effettuato da molti), si verificherà una serie di brevi dissonanze. Le melodie spesso consistono in una successione di note contigue, ovvero di note in scala, e questa fusione di intervalli di seconda produce altrettante dissonanze. Un vero «legato», una vera successione di note, può essere ottenuto soltanto con un movimento unificatore del braccio (cioè del braccio e dell'avambraccio). Quando vediamo una legatura, o ne diamo per scontata la necessità, dobbiamo cominciare la frase con il polso relativamente basso e finirla con il polso alquanto sollevato.

Dicendo polso abbassato o sollevato implico anche un'analogia posizione dell'avambraccio, che interessa anche la posizione della parte superiore del braccio. Le dita agiscono nella loro maniera abituale; si trovano soltanto un po' più sollevate del solito prima e dopo il loro impiego. Prendiamo ad esempio una successione di due note  o di tre  e mettiamole pure la diteggiatura che vogliamo (ad esempio 1-2, 2-3, 3-4, oppure 3-2-1, 5-4-3, 2-3-4). Indipendentemente dal dito che inizia a suonare, bisogna sempre iniziare con il polso leggermente abbassato e sollevarlo poi gradualmente fino all'ultima nota della successione! Nei nostri esempi, il polso raggiungerà la posizione più alta con la seconda nota nel caso delle duine, e con la terza nel caso della terzina (quando parlo di «posizione più alta» intendo alludere a una posizione leggermente sollevata). Le posizioni troppo basse o troppo alte vanno assolutamente evitate. Le dita si muovono verticalmente con movimenti molto piccoli, ed anche in questo caso bisogna rifuggire da ogni estremo. Quando noi combiniamo insieme vari movimenti, cosa che facciamo di continuo, ogni singolo movimento deve essere ridotto al minimo. Se solleviamo leggermente le dita, coadiuvandole con i movimenti di aggiustamento orizzontale, verticale e perpendicolare, del braccio e del polso, otterremo facilmente un perfetto legato.

UN'APPARENTE CONTRADDIZIONE.

Qualcuno avrà forse notato che sembra esservi una contraddizione tra la ultima formula proposta (alzare il polso alla fine della successione) e la regola che dice che il polso deve sempre trovarsi abbassato quando suona il pollice, e sollevato quando suona il mignolo. In realtà si tratta di una contraddizione, perché effettivamente abbiamo detto che nel legato il polso deve trovarsi in basso all'inizio della



Figura 42. Successione di note (frase) che comincia con il quinto dito: polso basso

Figura 43. Successione di note che termina con il pollice: polso alto

successione di note, e in alto alla fine della stessa, indipendentemente dal dito che viene impiegato. Questo vuol dire che se la frase comincia con il mignolo e finisce con il pollice, il polso sarà più alto per il pollice che per il mignolo? Sì, è proprio così! Poiché, come ho detto più sopra, quest'ultima regola ha la precedenza sull'altra. (Vedi Figure n. 42 e 43.) La prima regola mantiene comunque la sua validità. Tenuto presente che il pollice si trova più a suo agio con il polso basso e il mignolo con il polso alto, il movimento verso l'alto del polso è decisamente influenzato dalla primitiva *regola* del pollice; e l'altezza del polso nel momento in cui termina la frase è leggermente inferiore di quello che sarebbe se la frase terminasse con il mignolo. Tanto per fare un esempio, prendiamo in esame due frasi: una termina con il pollice, l'altra con il mignolo. La frase che termina con il mignolo vedrà il polso leggermente più alto della frase che termina con il pollice. E così, pur accettando la regola valida per le successioni di note (o frasi; e cioè polso sollevato alla fine delle stesse), rispettiamo anche l'esigenza del pollice di una posizione del polso leggermente più abbassata che per le altre dita. E tanto basta per l'apparente contraddizione.

Ho affermato più sopra che le dita da sole non possono produrre un vero «legato». Il legato esige che una nota su-

bentri alla nota precedente senza interruzione di suono e senza sovrapposizione. Se teniamo giù una nota più del dovuto, non si ha interruzione, ma si ha sovrapposizione; e siccome questa sovrapposizione — soprattutto nel caso di note contigue — può produrre una dissonanza, bisogna trovare una soluzione migliore. È preferibile che la prima nota svanisca al sopraggiungere della nota successiva, cessando cioè di risonare a tempo debito, ma senza interrompersi bruscamente, perché questo sarebbe assolutamente contrario al carattere del legato.

LA FUNZIONE DEGLI SMORZATORI NEL LEGATO.

A questo punto è necessario prendere in esame l'essenziale ruolo degli smorzatori nel produrre quell'affievolirsi del suono e quel suo sfumare nella nota successiva, di cui abbiamo parlato, e che è caratteristico di un buon legato. Gli smorzatori sono quei meccanismi che vennero applicati alle corde più grandi e più grosse del pianoforte durante la seconda metà del XVIII secolo. È costituita da una sorta di piccolo tampone di panno che cala su ciascuna corda per evitarne la prolungata vibrazione. Prima di Mozart non vi era alcun bisogno degli smorzatori perché le corde erano più corte, il suono più debole, e non vi era pericolo di una eccessiva riverberazione del suono. Quel poco di riverberazione che si creava giovava anzi a rendere il suono del vecchio strumento più caldo e più ricco, poiché racchiudeva in sé gli armonici delle varie note suonate. Ma il pianoforte raggiunse presto l'età dell'adolescenza e si sviluppò nel pianoforte dei tempi di Liszt e nel gran-coda contemporaneo. A questo punto gli smorzatori sono un obbligo, la salvezza! Provate un po' a pensare cosa sarebbe un gran-coda da concerto senza l'ancora di salvataggio degli smorzatori a bloccare le vibrazioni eccessive e non gradite (per un'ulteriore discussione del pedale e

dei suoi effetti, vedi il Capitolo dodicesimo). Ritorniamo dunque alla funzione degli smorzatori nel legato, e del compito che spetta alle dita a questo proposito.

La velocità con cui lo smorzatore ricade sulle corde a interromperne la vibrazione è legata alla velocità con cui le dita *abbandonano* i tasti; ciò significa che se alziamo un dito di scatto lo smorzatore scende di scatto e interrompe il suono immediatamente. Allo stesso modo, se il dito lascia il tasto lentamente, lo smorzatore cala sulla corda con gradualità e dolcezza, e il suono sembra svanire lentamente. Pertanto dobbiamo imparare ad abbandonare il tasto gradualmente. Poiché il legato richiede che una nota sfumi nella nota successiva, dobbiamo affidarci all'apparato tecnico che può aiutarci a raggiungere questa fusione. Come si vede, per ottenere un vero effetto di legato bisogna utilizzare in coordinazione tra loro lo smorzatore, le dita e il braccio. Questo modo di affrontare il legato non è ancora ben compreso, e troppa gente ritiene di poterlo risolvere con l'attività delle sole dita.

TECNICA DI MANIPOLAZIONE DELLO SMORZATORE.

Il nostro scopo è ora quello di abbandonare lentamente i tasti, ma questo è abbastanza difficile per le dita da sole; è faticoso alzare un dito lentamente e abbassare il dito successivo a velocità normale. Questo problema si risolve sollevando leggermente il braccio. Questo movimento del braccio fa sì che anche il dito si sollevi lentamente e con dolcezza, e che il lento abbandono del tasto che ne consegue provochi un certo ritardo dello smorzatore e un conseguente e leggero perdurare del suono. In questo modo la nota sfuma lentamente, e si crea un vero e non illusorio legato. Pertanto non bisogna cercare di ottenere il legato con movimenti repressi, inibiti delle dita soltanto, o tenendo braccio e polso immobili e fissi. Bisogna anche evi-

tare larghi movimenti «rilassati» dell'intero braccio su ogni nota, che avranno l'effetto non di legare ma di isolare le varie note l'una dall'altra. Unire invece ai piccoli e sciolti movimenti delle dita, un piccolo e sciolto movimento unificante dell'intero braccio verso l'alto. E ricordatevi che per un intero gruppo o successione di note il braccio deve compiere uno solo di questi movimenti verso l'alto! Non si richiede nessuna forma di pressione sui tasti, e non occorre nessuna particolare ed eccessiva attività delle dita e del braccio; soltanto un leggero sollevamento progressivo del braccio verso la fine di ogni gruppo di note: non occorre altro.

PERCHÉ VERSO L'ALTO?

Perché il braccio deve muoversi verso l'alto e non verso il basso? La ragione è che il quieto concludersi di una frase lo si ottiene meglio sollevando dalla tastiera il peso del braccio che non facendovelo pesare. Il movimento del braccio verso l'alto ritarda la caduta dello smorzatore e rallenta il movimento di risalita delle dita, mentre un movimento verso il basso farebbe esattamente il contrario.

LA CONCLUSIONE DELLA FRASE: UNA PROVA DI MUSICALITÀ.

Se riusciamo ad acquisire, in tutta la necessaria facilità e scioltezza, questa tecnica di coordinazione delle dita, del braccio e dello smorzatore durante e alla fine della frase, il nostro fraseggio musicale ne trarrà un grande giovamento. Una delle note più indicative di una vera musicalità, è il modo con cui si conclude una frase: con dolcezza o in modo brusco, con movimenti adeguati o con un gestire eccessivo.

**IL SUONARE IN TENSIONE INFLUENZA
ANCHE LA QUALITÀ DEL SUONO.**

Taluni pensano che sia più facile esercitare il necessario controllo sull'esecuzione con i muscoli tesi e con mani e dita fissi e rigidi. Al contrario, in queste condizioni viene danneggiato non soltanto il fluire della musica ma la qualità stessa del suono. Dobbiamo sempre tener presente che anche nel suonare il pianoforte, come nella scienza, nella poesia o nello sport, i più alti traguardi si raggiungono con l'estrema economicità e la perfetta adeguatezza dei mezzi impiegati, e senza nessuno spreco. Un sistema ben coordinato di esecuzione musicale deve vedere le dita lavorare di concerto con le braccia, le braccia con il corpo, e il corpo accordarsi con la respirazione. Ci può capitare di associare movimenti verso l'alto con la fase della inspirazione, e movimenti verso il basso con la fase della espirazione. La respirazione ha un'influenza sul fraseggio musicale, e l'interpretazione riguarda soprattutto questo: come fraseggiare la musica! Le attività motorie, respiratorie ed interpretative devono integrarsi completamente e perfettamente. Se ai nostri sforzi e ai nostri movimenti partecipano con continuità tutte le parti del nostro apparato fisico, svilupperemo una tecnica di tutta scioltezza e produrremo un tipo di suono inconfondibilmente personale.

ISTRUZIONI PER LE CINQUE DITA, SCALE E ARPEGGI.

1. Ogni dito ha le proprie caratteristiche.
2. Ogni dito deve essere aiutato dalle altre parti dell'apparato preposto all'esecuzione, che devono assumere la posizione più adeguata a ogni singolo dito.
3. L'opportunità di un cambiamento di posizione per ogni dito produce continui movimenti di aggiustamento del braccio.

4. Generalmente, il polso si trova nella sua posizione più bassa durante l'impiego del pollice, e nella sua posizione più alta durante l'impiego del mignolo.

5. L'istruzione numero 4 viene modificata quando si ha a che fare con la successione di più note, per le quali il polso assume la sua posizione più bassa all'inizio della frase e quella più alta alla fine della frase, indipendentemente dalle dita impiegate. L'altezza relativa è comunque influenzata dall'Istruzione n. 4.

6. Quando eseguiamo delle scale dobbiamo guardarci dal mettere il pollice sotto il palmo della mano, e mantenerlo invece lungo il fianco della mano. Un movimento combinato di dita, polso e braccio vale ad evitare questa posizione disagiata e rattrappita per il pollice.

7. Quando la mano si trova nella posizione per suonare, un leggero sollevamento del braccio dovrà evitare il pericolo di un'eccessiva pronazione del radio e dell'ulna (dell'avambraccio).

8. La tecnica per le scale e per gli arpeggi è fondamentalmente la stessa, con la sola avvertenza che gli intervalli più ampi che si trovano negli arpeggi rispetto alle scale vanno eseguiti con movimenti del braccio leggermente più ampi.

9. La parte superiore del braccio deve variare la propria altezza a seconda che si suoni sui tasti bianchi o sui tasti neri; dev'essere più in alto per i tasti neri, più in basso per i tasti bianchi. In questo modo il polso, la mano e le dita si troveranno, rispetto ai tasti, in un'identica posizione.

10. Aumentando la velocità dell'esecuzione, l'ampiezza dei movimenti diminuisce. Ma i movimenti debbono venire eseguiti tutti. Suonando lentamente le dita vengono *poste* nell'esatta posizione; suonando velocemente le dita vengono invece «gettate» in direzione della posizione stessa. È con questo «getto» che le dita possono ridurre il loro movimento ed aumentare velocità, equilibrio e volume del suono anche se la distanza da cui aggrediscono la

tastiera può essere molto piccola. Tuttavia, siccome è impossibile «gettare» lentamente, studiando bisognerà sempre «mettere» le dita in posizione.

11. Onde facilitare il passaggio del pollice è consigliabile far sì che il terzo e il quarto dito si spostino suonando verso il fondo del tasto. In questo modo la parte superiore del braccio può evitare di muoversi troppo e può mantenere il pollice al di fuori del palmo della mano.

ESERCIZI PER LE CINQUE DITA, SCALE E ARPEGGI.

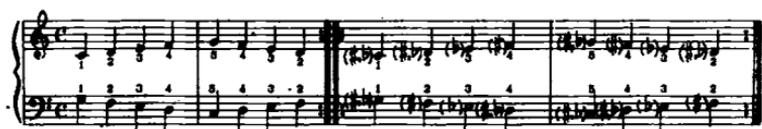
Gli esercizi per le cinque dita devono tendere a questo scopo non nei riguardi del braccio, ma per quanto riguarda i rapporti delle dita tra di loro! Insistendo nelle posizioni specifiche per ciascun dito, e nella collaborazione con l'apparato muscolare relativo, noi stabiliamo le condizioni dell'indipendenza reciproca delle singole dita e — al tempo stesso — della loro interdipendenza con il braccio. Pertanto questi esercizi mirano all'attivazione delle dita non «contro» i muscoli che le muovono, ma in stretta collaborazione con essi. Tutte le dita devono sempre trovarsi allineate con i rispettivi muscoli dell'avambraccio, grazie ai movimenti di aggiustamento dell'avambraccio stesso.

GLI ESERCIZI SERVONO A METTERE A FUOCO LE VARIE POSIZIONI DEL BRACCIO ADEGUATE A OGNI SINGOLO DITO.

La seguente, semplice serie di esercizi ha la funzione di enunciare la particolare posizione del complesso «dito, avambraccio, braccio, spalla e corpo» che è esclusiva di ogni singolo dito, e che dovremo poter ottenere automaticamente tutte le volte che ci troveremo ad usare quel dato dito.

I piccoli movimenti che creano queste particolari condi-

zioni — i movimenti di aggiustamento — si svolgono in senso orizzontale, verticale e in profondità. Il processo di individuazione e di attuazione della qualità, dell'ampiezza e del tempo di questi movimenti va sempre attentamente controllato. In poche parole, quando ci muoviamo dal pollice verso il mignolo e viceversa, si realizza un graduale e misuratissimo mutamento — laterale, verticale e in profondità — della posizione del braccio. Il valore di questi esercizi non è tanto in quel che suoniamo ma in come lo suoniamo. Pertanto, le poche note seguenti sono più che sufficienti al nostro scopo:

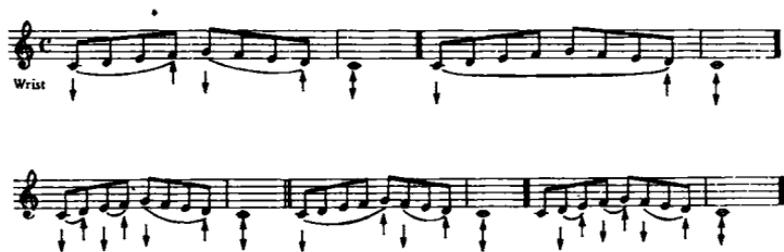


Esempio 15. Esercizi per l'indipendenza delle dita su tutti i tasti

Si potrà aggiungere un diesis o un bemolle a ciascuna delle note (come indicato) creando così per ogni dito situazioni diverse. Come sappiamo, la posizione complessiva del braccio e del corpo va mutata quando suoniamo sui tasti neri. È molto importante che questi esercizi non siano eseguiti meccanicamente. Con un attento controllo della mente si potranno individuare ed eseguire tutti questi complessi movimenti in modo rapido ed efficace. E una volta che ci si è impadroniti di questi meccanismi non sarà più necessario continuare a ripetere questi esercizi: potremo passare direttamente al repertorio. La ragione per cui non ho creduto di dover proporre la consueta e copiosa varietà di esercizi (vedi ad esempio l'edizione degli Studi di Chopin curata da Cortot), è che questa può portare ad uno studio esclusivamente meccanico, che è più che altro una perdita di tempo.

L'esercizio dell'esempio n. 16 presenta le stesse note

dell'esempio precedente, raggruppare però in modi diversi. I segni dinamici che raggruppano queste note indicano anche le diverse tecniche da impiegare, con le diverse posizioni del braccio e del polso. Dobbiamo iniziare ogni gruppo di note con il polso in posizione abbassata, e terminarlo con il polso relativamente alto, indipendentemente dal dito impiegato. Semplicissimo. Anche qui non abbiamo bisogno di tanti esercizi diversi; non dobbiamo far altro che cambiare le legature, in modo che le note vengano legate in varie combinazioni, e usare diverse successioni di tasti bianchi e di tasti neri a intervalli più piccoli o più grandi, usando sempre queste stesse note. A piacer nostro: lo scopo non è quello di studiare gli esercizi in quanto tali, ma di impadronirci brevemente della tecnica essenziale; ed una volta impadroniti di questa tecnica, applicarla immediatamente al repertorio. Dobbiamo evitare ogni forma di studio meccanico, anche se lo studio cosciente è più impegnativo per il cervello; il nostro scopo è quello di evitare lo sforzo e la tensione del sistema muscolare, non del cervello!



Esempio 16. Successioni di note, fraseggio

Ripeto qui la lista dei simboli usati negli esempi musicali riprodotti, affinché ci diventino familiari.

Simboli

- A Caduta libera
- B Le cinque dita, scale, arpeggi

- C Rotazione
- D Staccato
- E Spinta
- ↓ Polso abbassato
- ↑ Polso sollevato.

La lettera B designa il tipo di movimento esaminato in questo capitolo. La caduta libera (A) è stata discussa nel capitolo quarto. Dal momento che non abbiamo ancora parlato della rotazione, dello staccato e della spinta, negli esempi che seguono (17-28) concentratevi principalmente sulle lettere A e B.



Esempio 17. Bach, *Partita N. 5 in Sol maggiore*, «Praeludium»



Esempio 18. Beethoven, *Sonata*, Op. 2 n. 2, primo movimento

Allegro assai

Example 19 shows three systems of piano notation. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes chords B, B, and D. The second system features a fortissimo (*ff*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking, with chords B, D, D, and D. The third system continues with a crescendo (*cresc.*) and fortissimo (*ff*) dynamic, including triplets and chords D, B, B, and D.

Esempio 19. Beethoven, *Sonata*, Op. 14 n. 2, terzo movimento

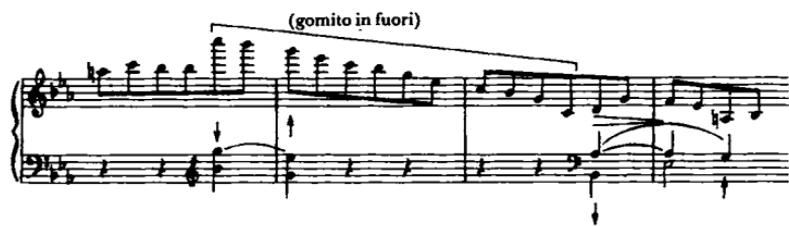
Example 20 shows two systems of piano notation. The first system shows a chromatic scale in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the chromatic scale in the right hand and the bass line in the left hand.

Esempio 20. Bach, *Fantasia cromatica e Fuga*, in re minore

Example 21 shows two systems of piano notation. The first system includes chords C, B, and A. The second system includes chords C, B, and A, with a forte (*f*) dynamic marking.



Esempio 23. Chopin, *Studio*, Op. 25 n. 2, in fa minore

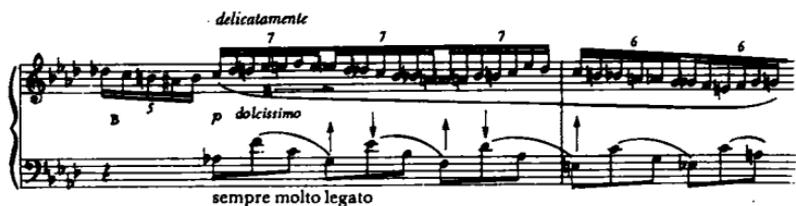


Esempio 24. Chopin, *Sonata*, Op. 58, in si minore, secondo movimento





Esempio 25. Chopin, *Sonata*, Op. 58, in si minore, quarto movimento



Esempio 26. Liszt, *Studio da concerto n. 2*, in fa minore («La leggerezza»)



Esempio 27. Chopin, *Preludio Op. 28 n. 23*, in Fa maggiore



The image displays two systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The music features a complex, rhythmic melody in the right hand, often with sixteenth-note patterns, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Chord symbols 'D' and 'E' are placed above the staff. The second system continues the piece, including dynamic markings such as 'poco a' and 'poco decresc.' in the bass line. The notation includes various musical symbols like slurs, accents, and dynamic markings.

Esempio 28. Liszt, *Rapsodia Spagnola*

LA ROTAZIONE

LA ROTAZIONE.

Scale e arpeggi costituiscono una notevole parte della tecnica del pianoforte, e richiedono pertanto una cura e uno studio particolari. Anche il movimento rotatorio dell'avambraccio ha però una sua preminente importanza. Chiamiamo questo movimento *rotazione* senz'altra precisazione perché raramente abbiamo a che fare con la rotazione di una qualche altra parte dell'apparato fisico preposto alla produzione del suono, come la rotazione del busto o la rotazione della parte superiore del braccio, che entra in gioco nel movimento laterale dell'avambraccio.

La rotazione è molto utile perché aggiunge velocità alle dita; se eseguita in modo corretto, non produce alcun senso di stanchezza nell'avambraccio. In generale, la tecnica per l'esecuzione della scala (B) è impiegata quando si trovano varie note contigue (ascendenti o discendenti). La rotazione (C) è applicata invece quando le note procedono per così dire a zig-zag, alternativamente in senso ascendente e discendente.

I passaggi come questi denotano nell'uso del movimento di rotazione la soluzione tecnica più opportuna.



Esempio 29. Formule tecniche per la rotazione

Prima di descrivere la tecnica della rotazione, voglio ricordare il ruolo delle due ossa dell'avambraccio; l'ulna e il radio. Quando le braccia si trovano liberamente abbandonate accanto al corpo, queste due ossa sono in posizione parallela tra loro; e questa è la posizione naturale dell'avambraccio. Le due ossa si trovano nell'area centrale, o mediana, delle loro possibilità di movimento, e possono dunque muoversi in modo del tutto agevole sia in un senso (pronazione) che nell'altro (supinazione). In questa posizione naturale e mediana il pollice si trova in avanti rispetto alla mano. (La *pronazione* dell'avambraccio si ottiene girando il pollice verso il corpo, la *supinazione* girandolo verso l'esterno.) Quando solleviamo l'avambraccio, il pollice punta naturalmente verso l'alto; e questa è più o meno la posizione del braccio e della mano per suonare l'arpa. Noi però vogliamo suonare il pianoforte, e non l'arpa! Pertanto dobbiamo portare la mano in posizione orizzontale, con il palmo rivolto verso il basso; e questo lo si ottiene grazie al movimento detto di pronazione. Potremo notare che quando poniamo la mano in una posizione rigorosamente orizzontale, avvertiamo una considerevole tensione nella parte interna dell'avambraccio (e cioè nei muscoli flessori). A meno che non si provveda ad allontanare la parte superiore del braccio dal busto, l'avambraccio viene a trovarsi con l'ulna e il radio incrociati, in una posizione di completa pronazione, e al limite estremo delle proprie possibilità di movimento in questo senso. Questa posizione, rigida e fissa, ci provocherà una grande tensione dell'avambraccio ancora prima che si sia suonata una sola nota. Basta mantenere la mano e il braccio in questa posizione per pochi secondi, anche senza suonare, e sentiremo un senso di affaticamento nella zona dei muscoli flessori. Tuttavia, basta sollevare un poco il braccio, e l'ulna e il radio saranno rimos-

si da questa loro posizione estrema, e la mano potrà assumere una posizione orizzontale senza pronazione eccessiva delle due ossa.

La regola fondamentale è pertanto la seguente: quando ci si siede al pianoforte, mai schiacciare il braccio contro il corpo. La vecchia scuola predicava di mantenere la parte superiore del braccio immobile e accostata al corpo; chiedeva addirittura di poter reggere un libro sotto il braccio e una moneta sul dorso della mano, e di suonare senza farli cadere. Ignorava le condizioni anatomiche dell'ulna e del radio, e obbligava a suonare il pianoforte in una posizione di estremo sfavore. L'avambraccio si manteneva rigido, e l'immobilità della parte superiore del braccio rendeva impossibile ogni movimento di aggiustamento per le singole dita; il risultato era una continua tensione e un senso di affaticamento per l'avambraccio. Gli insegnanti della vecchia scuola miravano ad eliminare queste sensazioni attraverso un rafforzamento dei muscoli dell'avambraccio (li chiamavano «muscoli delle dita») ottenuto con gli esercizi di indipendenza delle dita. Non c'è da meravigliarsi che il risultato fosse un affaticamento ancor maggiore!

È essenziale evitare un'eccessiva pronazione dell'avambraccio. E questo è facilissimo: basta non farlo! Basta non schiacciare in giù la parte superiore del braccio! Basta mantenere il braccio leggermente sollevato, e non vi saranno più né pronazione eccessiva né eccessiva tensione muscolare. L'estremo opposto — quello di un'eccessiva supinazione — non necessita di una disamina, poiché si tratta di una posizione che non ricorre nell'esecuzione pianistica.

Una volta che la parte superiore del braccio è in posizione, l'avambraccio, il polso e le dita possono allinearsi facilmente, e si potrà suonare il piano senza il minimo sforzo. Dobbiamo quindi ricordare: di non sbloccare il braccio, di allontanarlo leggermente dal corpo, onde possa

eeguire — assieme all'avambraccio e al polso — tutti i movimenti di aggiustamento richiesti dalle singole dita.

ROTAZIONE ASSIALE: PARTECIPANTI ATTIVI E PASSIVI:

La rotazione è, in primo luogo, un movimento dell'avambraccio provocato dai muscoli che aderiscono all'avambraccio e al braccio. Durante la rotazione assiale dell'avambraccio, il braccio svolge un ruolo passivo; esso si limita a mantenere l'avambraccio nella posizione atta al movimento rotatorio e alla trasmissione dell'effetto alle dita. Solo l'avambraccio e le dita sono attivi; il braccio e il polso si mantengono passivi. Il polso non prende la minima parte a questo movimento, poiché se si movesse in su e in giù ostacolerebbe la rotazione. Il solo movimento che possa eventualmente compiere il braccio durante la rotazione dell'avambraccio è semmai un puro adeguamento passivo al movimento dell'avambraccio stesso. Mi preme sottolineare questo fatto perché sarebbe errato credere che il braccio intervenga attivamente nel movimento di rotazione dell'avambraccio. Il braccio diventa attivo soltanto quando aggiunge, alla rotazione assiale dell'avambraccio, una dimensione laterale resa necessaria da più ampi intervalli tra le note; ma nel movimento di rotazione assiale puro e semplice il suo ruolo è solo quello di collocare l'avambraccio.

IL RUOLO DELLE DITA E DELL'AVAMBRACCIO.

La rotazione assiale dell'avambraccio viene usata senz'altre aggiunte nel caso di piccoli intervalli, non superiori alla sesta o alla settima a seconda delle dimensioni della mano. La funzione dell'attività assiale dell'avambraccio è quella di accrescere la velocità delle dita, che devono suonare in continuazione. Le dita vanno sollevate

leggermente prima dell'esecuzione, e il movimento di pronazione e di supinazione aumenterà un poco la distanza tra il dito che sta per suonare e il tasto. La posizione dell'avambraccio dovrà essere mediana rispetto alle singole posizioni delle dita impegnate. Per esempio, se la rotazione riguarda il pollice e il mignolo, la posizione dell'avambraccio dovrà essere quella relativa al terzo dito, come nel caso che impegnati siano l'indice e l'anulare. Se ci troviamo invece ad usare il secondo e quinto dito, la posizione dell'avambraccio sarà a metà strada tra quelle usate per il terzo e per il quarto. Se ci troviamo ad usare il terzo e quinto dito, la posizione dell'avambraccio sarà quella relativa al quarto, e via dicendo. Quando la rotazione vede alternarsi invece doppie note, la posizione dell'avambraccio sarà mediana rispetto alle dita centrali.



Figura 44. Supinazione del quinto dito



Figura 45. Pronazione del pollice

PER I GRANDI INTERVALLI: MOVIMENTO
LATERALE DEL BRACCIO.

Come ho ricordato più sopra, quando gli intervalli superano la sesta o la settima, è necessario aggiungere al movimento dell'avambraccio una componente laterale. Questo movimento laterale dell'avambraccio è possibile solo se la parte superiore del braccio compie a sua volta un movimento di rotazione assiale, che dovrà essere tanto più ampio quanto maggiore è l'intervallo da eseguire. Di più: nel caso di intervalli di estrema ampiezza, la parte superiore del braccio dovrà aggiungere alla propria rotazione assiale un movimento laterale. In questo modo potremo coprire praticamente l'intera tastiera.



Esempio 30. Liszt, *Fantasia sul Don Giovanni*

ATTIVITÀ DELLE DITA E DELL'AVAMBRACCIO.

Nel movimento di rotazione assiale (semplice o combinato che sia), l'avambraccio ruota alternativamente in un senso e nell'altro. Quando ruota verso il pollice (prona-zione) il quinto dito deve essere leggermente (e attivamente) sollevato, e prepararsi a scendere altrettanto attivamente quando il braccio ruoterà nel senso opposto (supina-zione). Quando l'avambraccio ruota invece verso il quinto dito, sarà il pollice a fare altrettanto. Si tratta di un movimento composto: non si può ruotare semplicemente l'avambraccio mantenendo le dita passive, così come non

si può mantenere immobile l'avambraccio lasciando che tutto il movimento sia compiuto dalle dita. È necessaria un'esatta e tempestiva coordinazione; le dita e l'avambraccio sono complementari le une all'altro. Il movimento di rotazione dell'avambraccio è regolare, privo di scatti. Incrementandone la velocità, l'ampiezza del movimento stesso è minore. Ma la rotazione non dovrà mai essere irregolare o procedere a scatti. Le dita vengono mosse dal braccio lungo un arco che tende ad appiattirsi man mano che la velocità d'esecuzione aumenta; alla massima velocità l'arco assomiglia a una linea retta. Tuttavia, come ho già detto, le dita rimangono sempre leggermente attive, pur ricevendo dall'avambraccio la spinta necessaria, in quella posizione sollevata che precede la percussione del tasto.

POSIZIONE DEL GOMITO.

Dobbiamo anche accertarci dell'esatta posizione del gomito; il quale non dovrà mutare il proprio posto a meno che non varino gli intervalli. Il gomito dev'essere equidistante tra le dita impegnate. La rotazione è essenzialmente un movimento simmetrico che aziona le varie dita con la stessa quantità di energia. Se vogliamo accentuare le note suonate da un determinato dito, dovremo sollevare il dito stesso un po' di più in modo che esso riceva dalla rotazione una spinta maggiore; aumentiamo la distanza del dito dalla tastiera, girando un po' di più l'avambraccio verso il dito opposto. Questo potrà lasciare perplessi, ma si tratta in realtà di una cosa molto semplice: un maggior volume di suono non viene prodotto da un maggior peso ma dalla maggiore velocità permessa appunto da una maggiore distanza tra dito e tasto... Dato che il fattore tempo rimane inalterato, la velocità la si aumenta aumentando la distanza da percorrere. E così, se per esempio vo-

gliamo far spiccare il quinto dito, basta piegare di più l'avambraccio verso il pollice.

SPOSTAMENTO DEL GOMITO.

Quando il movimento di rotazione interessa i tasti neri, la posizione complessiva del braccio è un po' più alta e la parte superiore del braccio viene a trovarsi leggermente più avanzata e laterale (identica a quella esaminata per la caduta libera e per le scale). Questa posizione aiuta a mantenere in linea retta l'avambraccio e le dita. Se la rotazione avviene tra un tasto nero e un tasto bianco, la posizione del gomito deve cambiare di conseguenza. Se il pollice si trova sul tasto nero e il mignolo su quello bianco, il gomito si porta un po' più vicino al corpo; se accade il contrario, il gomito se ne allontana. Se eseguiamo una doppia scala cromatica discendente in seste, il gomito sarà molto attivo e si muoverà continuamente a destra e a sinistra, per rispondere alle condizioni di cui sopra. Se il gomito verrà meno a questo compito, mano e dita si irrigidiranno e le loro note saranno disuguali e sfuggenti. Se il gomito svolgerà bene il suo lavoro, eseguendo correttamente i movimenti di aggiustamento, le dita vedranno garantite facilità di esecuzione, eguaglianza di note e mancanza di ogni rigidità. Questi movimenti di aggiustamento del gomito devono essere minimi e molto precisi. Essi debbono risultare evidenti soltanto quando si suona lentamente; in un'esecuzione veloce essi diventano praticamente impercettibili, ma non per questo non ci sono. Il motivo per cui ci addentriamo in questi dettagli è che qui ci stiamo occupando della tecnica dell'apprendimento, e questi movimenti devono essere appresi nel tempo lento che usiamo appunto per lo studio; ma si tratta di movimenti essenziali, quale che sia il tempo dell'esecuzione.

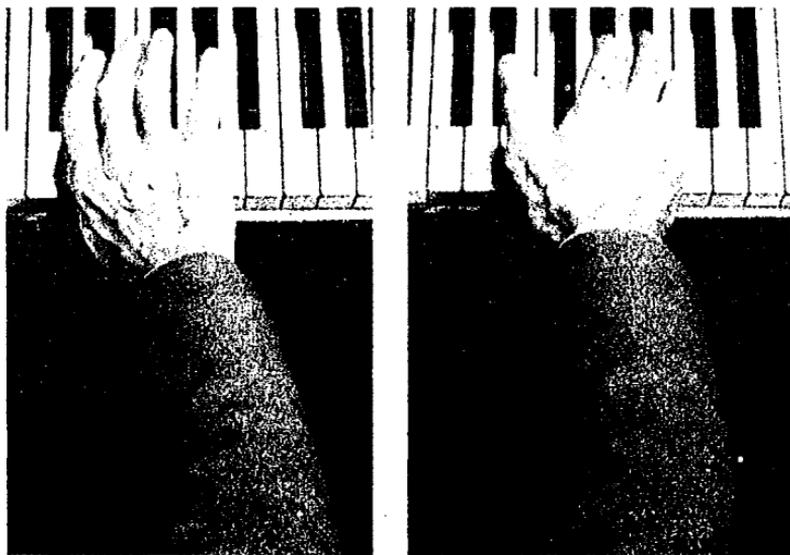


Figura 46. Rotazione assiale semplice: (a) pronazione, (b) supinazione

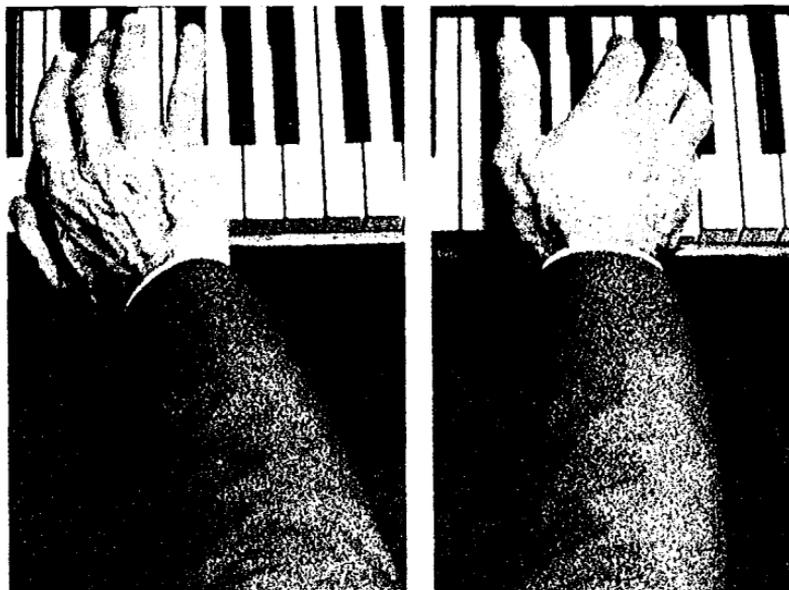


Figura 47. Nell'esecuzione di ampi intervalli, un movimento laterale dell'avambraccio si aggiunge alla rotazione assiale

**LE DITA NON DEVONO MAI TENDERSI
VERSO LA NOTA SUCCESSIVA.**

Ecco alcune cose da tenere presenti. Il polso deve rimanere inattivo, evitando ogni movimento di torsione. Il polso deve mantenere salda la mano, in rettilinea continuazione dell'avambraccio. Le dita devono essere attive, ma non devono sporgersi in fuori verso la nota successiva. Si tratta di un movimento che figura tra gli errori più diffusi, e deve essere attentamente sorvegliato: il dito deve trovarsi leggermente sollevato, fino a che la rotazione del braccio non gli avrà trasmesso il movimento necessario per suonare. Se il dito si protende invece verso la nota da suonare, tenderà ad abbassarsi e gli mancherà la necessaria distanza dal tasto; vi sarà una certa tensione nei muscoli e — quel che è peggio — il movimento verrà eseguito soltanto dal dito; la rotazione dell'avambraccio ne risulterà danneggiata, distanza e velocità diminuiranno e il dito verrà sottoposto a uno sforzo. E un ultimo suggerimento: dovendo eseguire un passaggio che implichi la rotazione, alquanto lungo e faticoso, possiamo sempre alterare la posizione del braccio e del gomito, muovendoli leggermente in alto e in basso, evitando così la fissità della posizione e prevenendo l'insorgere della fatica.

ISTRUZIONI PER LA ROTAZIONE.

Per la rotazione tener presenti le seguenti istruzioni:

1. Trovare l'esatta posizione del braccio, della mano e delle dita. Senza suonare, premere il tasto che andrà suonato; il gomito dovrà trovarsi nella zona centrale delle sue possibilità di movimento. Ora saggiare la pronazione, alzando il quinto dito; con ogni probabilità, il gomito si al-

zerà automaticamente fino ad un punto tale da permettere alla parte superiore del braccio di rimanere ferma durante la rotazione. Questo punto indica la posizione esatta del gomito (parte superiore del braccio) per queste particolari note. Il gomito non si sposterà da questa posizione fino a che altre note non vengano suonate.

2. Il polso funge solo da punto di connessione, rimanendo inattivo; mai dovrà muoversi indipendentemente, e mai dovrà compiere movimenti di torsione. Il polso mantiene in linea la mano e l'avambraccio, nelle varie posizioni indicate per ciascun dito, ed aiuta a disporre il gomito nella posizione mediana tra le due o più dita impiegate. Se vi sono più di due dita che suonano, il gomito si mantiene equidistante tra le due dita centrali.

3. Il ruolo delle dita non deve essere svolto dalla rotazione dell'avambraccio; essa può comunque collaborarvi. Per esempio, se il secondo e quinto dito ruotano in pronazione, il quinto dito va sollevato leggermente ma attivamente; se essi invece ruotano in posizione supina, quello che va sollevato è il secondo dito. Anche in un movimento veloce, le dita debbono sempre venir sollevate attivamente un istante prima e un istante dopo l'esecuzione.

4. Quando il movimento di rotazione ha luogo con le mani nella zona centrale della tastiera, il braccio viene a stringersi accanto al corpo, e tenderà a irrigidirsi. Per evitare questa scomoda posizione, dobbiamo allontanare leggermente il corpo dal braccio; se ambedue le mani sono impegnate al centro della tastiera, potremo piegare leggermente il corpo all'indietro. Allo stesso modo, se ambedue le mani sono impegnate nella rotazione agli estremi opposti della tastiera, il corpo dovrà chinarsi leggermente in avanti, onde evitare di stendere troppo le braccia e di tenere le mani in una posizione d'angolo troppo marcato.

ESERCIZI PER IL MOVIMENTO DI ROTAZIONE DELL'AVAMBRACCIO.

Il movimento di rotazione prevede essenzialmente la passività del braccio, l'attività dell'avambraccio, l'inattività della mano e del polso, e una appena accennata attività delle dita. Mani e dita subiscono gli effetti di oscillazione laterale della rotazione assiale dell'avambraccio. Con l'aumentare degli intervalli la rotazione dell'avambraccio finisce con l'essere insufficiente, ed allora si fa ricorso ad una rotazione della parte superiore del braccio, che ruota lungo il proprio asse aumentando l'ambito laterale della rotazione dell'avambraccio. I movimenti dell'avambraccio e delle dita sono complementari, ma ambedue fondamentali: nessuno può sostituire l'altro. Il gomito deve sempre trovarsi equidistante tra le due dita estreme; dovrà essere perpendicolare alla linea immaginaria che unisce i punti nei quali le due dita estreme toccano i tasti. Quando il movimento di rotazione si effettua tra due tasti neri o tra due tasti bianchi, la posizione del gomito è centrale rispetto alle due dita impiegate. Quando uno dei tasti è bianco e l'altro è nero, il gomito oscilla in modo da trovarsi ancora una volta sulla perpendicolare rispetto alla linea immaginaria di cui abbiamo parlato, e regola la propria distanza dal corpo a seconda dei tasti e delle dita in gioco.

ROTAZIONE ASSIALE DELL'AVAMBRACCIO.

Esercizi fondamentali.

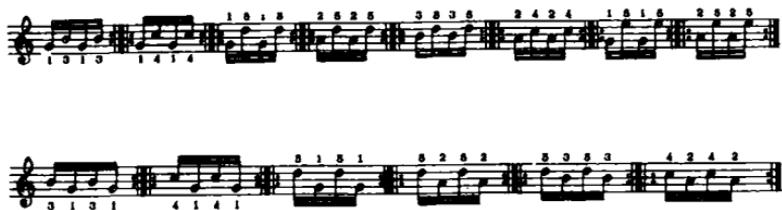
Bisogna stare attenti a evitare l'oscillazione del gomito ed osservare l'ampiezza e la curva della rotazione. Le dita devono essere sollevate, ma mai devono protendersi verso la nota da suonare. La parte superiore del braccio è immobile, il polso non partecipa attivamente al movimento.



Figura 48. Rotazione dai tasti bianchi ai tasti neri: gomito in fuori



Figura 49. Rotazione dai tasti neri ai tasti bianchi: gomito in dentro



Esempio 31. Rotazione assiale semplice dell'avambraccio

Eseguire questi esercizi anche con la mano sinistra, due ottave sotto rispetto all'esempio 31, in modo che il braccio sia libero e non troppo vicino al corpo. Aggiungere diesis e bemolli, e suonare a mani unite sia con figurazioni parallele che con figurazioni simmetriche, cominciando i vari esercizi da ogni diversa nota, in modo da variare gli accenti, ed eseguendoli in varie posizioni sulla tastiera; anche qui, sempre osservare la posizione del gomito e del corpo.

Impiegare le stesse formule per le doppie note e per gli accordi in rotazione. Eseguire gli stessi esercizi per la mano sinistra; introdurre alterazioni a piacere, onde evitare un'esecuzione troppo meccanica. I movimenti simmetrici, suonando a mani unite, sono più facili di quelli paralleli.



Esempio 32. Rotazione di note doppie e accordi

MOVIMENTO LATERALE DELL'AVAMBRACCIO IN AGGIUNTA ALLA ROTAZIONE ASSIALE.

Quando gli intervalli sono più ampi è necessario aggiungere un movimento laterale dell'avambraccio, che si ottie-

Esempio 36. Mozart, *Sonata in la minore*, K. 310, primo movimento

Esempio 37. Beethoven, *Concerto per pianoforte e orchestra in Sol maggiore*, Op. 58, terzo movimento

Combinare la rotazione con un movimento in su e in giù del polso

Esempio 41. Schumann, *Carnaval*, Op. 9, «Paganini»

Esempio 42. Ginastera, *Sonata*, secondo movimento

LO STACCATO

L'esecuzione delle ottave è uno dei momenti più spettacolari del pianoforte. Dilettanti e professionisti, tutti sembrano affascinati dalle ottave, probabilmente in virtù delle tempestose qualità dinamiche e dell'immenso volume di suono prodotto dai vari virtuosi. E non vi è dubbio che l'irresistibile ondata di *crescendo de les Funérailles* di Liszt, di *Islamey* di Balakirev o della *Polacca in La bemolle Maggiore* Op. 53 di Chopin, ha spesso un effetto quasi ipnotico sull'ascoltatore. La tecnica dello staccato è identica per le note singole, le note doppie e gli accordi.

Nel nostro tentativo di semplificare e classificare le formule tecniche, unificheremo la tecnica delle ottave — per grandioso che sia il loro effetto — a quella del consueto staccato. Non solo potremo renderci conto che esistono ottave legate, e che anche le ottave staccate possono eseguirsi in *pianissimo*, ma constateremo anche che la loro struttura tecnica fondamentale è identica a quella posta in essere per lo staccato di singole note, di note doppie, e di accordi (naturalmente con i doverosi adattamenti). La tecnica dello staccato implica un movimento attivo e coordinato del braccio, del polso, della mano e delle dita, che a questo movimento partecipano simultaneamente. È con questa partecipazione simultanea e con questa collaborazione al movimento, che si può raggiungere senza alcuno sforzo un'estrema velocità di esecuzione e un grande volume di suono. Ancora una volta, il nostro traguardo

non è il rilassamento ma il maggior risultato possibile con il minor dispendio di energia. Se il braccio nel suo complesso funziona bene, attivato anche dai più robusti muscoli del corpo (petto, schiena, stomaco e diaframma), otterremo la massima velocità e il massimo volume con il minimo sforzo. La massima velocità raggiungibile nelle ottave staccate è più o meno quella raggiungibile nello staccato da un suonatore di strumento a fiato. È una questione di coordinazione e di riflessi: un meccanismo ben sincronizzato può fare letteralmente miracoli.

L'INTERO BRACCIO IN CONTINUA ATTIVITÀ.

Nelle scale, negli arpeggi e nella rotazione la maggior parte dell'attività muscolare si svolge nella regione dell'avambraccio, aiutata — attivamente o passivamente — dalla parte superiore del braccio. Nel movimento dello staccato, il braccio intero — compresa la parte superiore — è continuamente impegnato. Oltre alle dita, alla mano, al polso e all'avambraccio, dobbiamo mantenere anche la parte superiore del braccio continuamente in attività; questo ci fornisce un'ulteriore fonte di energia, assolutamente essenziale a questo movimento. Dal momento che in tutti i movimenti composti è necessario definire correttamente sia la natura che l'ampiezza dei vari movimenti componenti, dovremo qui esaminare l'esatto ruolo del braccio (parte superiore) e di tutti gli altri elementi che partecipano all'azione. Bisogna ricordarsi sempre che la parte superiore del braccio è quella che collega le dita alla muscolatura del corpo.

LO SLANCIO DEVE VENIRE DALLA PARTE SUPERIORE DEL BRACCIO: L'ERRORE DELLO STACCATO DI POLSO.

Essenzialmente lo staccato si esegue lanciando, gettando la mano e il dito sulla tastiera. Questo lancio interessa l'intero braccio, la mano e le dita. Noi sappiamo bene ormai come si produce il suono del pianoforte: i tasti si muovono verticalmente, e pertanto il modo più efficace per trasferire energia dai tasti è quello di colpirli verticalmente, dall'alto al basso. Molte sono pertanto le ragioni per le quali è errato eseguire lo staccato con il solo movimento del polso: in questo modo noi utilizziamo esclusivamente la muscolatura, relativamente debole, dell'avambraccio, affaticandola oltre misura. Quando la leva usata (in questo caso la mano) è molto corta, la linea curva tracciata dalle dita nel loro movimento finisce con l'essere molto pronunciata; conseguentemente verrà a mancare quella linea di discesa verticale delle falangi che abbiamo visto essere la più opportuna.

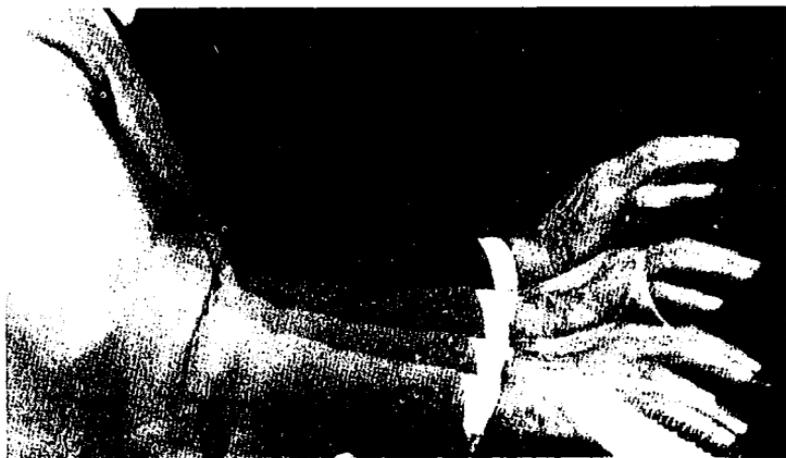


Figura 50. L'azione sincronizzata del braccio, dell'avambraccio, della mano e delle dita nello staccato



a.



b.



c.



d.

Figura 51. Lo staccato: sollevamento simultaneo e graduale di (a) dita, (b) mano, (c) avambraccio e (d) braccio

La figura numero 50 mostra l'azione sincronizzata del braccio, dell'avambraccio, della mano e delle dita nello staccato: è questo movimento combinato che rende possibile l'approccio verticale. La maggior parte del movimento riguarda la mano e le dita, minore è l'apporto del braccio.

**L'USO OTTIMALE DELLE FALANGI DIPENDE DALLA
COLLABORAZIONE DELLA MANO, DELL'AVAMBRACCIO
E DEL BRACCIO.**

Se al movimento del polso uniamo quello dell'avambraccio ce ne sentiremo agevolati dal momento che poniamo in gioco un complesso di muscoli più forti: quelli della parte superiore del braccio, che muovono l'avambraccio (bicipite e tricipite). Sebbene il percorso compiuto dalle falangi che scendono sui tasti sia quanto più rettilineo possibile, esso non è esattamente una linea retta. E di più: non possiamo — in questo modo — attivare i muscoli del busto. L'unico modo di far sì che le falangi scendano sui tasti secondo una linea rigorosamente verticale è quello di attivare anche la parte superiore del braccio. E solo con l'azione del braccio si possono chiamare a partecipare al movimento i più forti muscoli del corpo (la spalla, il petto, la schiena, lo stomaco e il diaframma). Ora apparirà chiaro il perché ci stanchiamo quando operiamo uno staccato di polso: i muscoli dell'avambraccio sono relativamente piccoli e deboli, e hanno bisogno dell'aiuto dei più forti muscoli del corpo.

LA COORDINAZIONE È ESSENZIALE.

Dobbiamo pertanto imparare il modo di attivare tutti questi muscoli, di coordinarli tra di loro, in modo che lo slancio si generi dal corpo stesso. Nessun giocatore si sognereb-

be di lanciare la palla servendosi del solo movimento del polso, a meno che non intenda lanciarla ad una distanza minima. La sua mano è «lanciata» dall'avambraccio, l'avambraccio dal braccio, e il braccio è mosso anche da un movimento di torsione dell'intero corpo. Tutto questo succede con la più grande coordinazione, l'efficienza e solesse. E, parimenti, nel pianoforte «lanciamo» le dita sulla tastiera in un modo altrettanto coordinato e privo di sforzo. La nostra mano è «lanciata» dall'avambraccio, l'avambraccio dal braccio, il braccio dai potenti muscoli del busto (sempre però senza torsione!). Quindi noi solleviamo le dita con l'identico apporto attivo dell'intero apparato. Nello staccato più veloce e più forte noi possiamo anche trarre vantaggio dal rimbalzo della mano dalla tastiera.

QUATTRO COMPONENTI AL TEMPO STESSO.

Usando uno strumento muscolare e fisico più grande e più lungo che non la sola mano, e distribuendo il movimento verticale tra quattro componenti anziché due soltanto, e impiegando i potenti muscoli della spalla e del petto in luogo dei deboli muscoli dell'avambraccio, noi ci comportiamo in modo infinitamente più economico, più efficace, e produciamo un suono di qualità assolutamente migliore. Grazie a una efficiente collaborazione tra tutti gli elementi dell'apparato, non vi sarà traccia di fatica neppure nei passaggi più ardui, il suono sarà più curato e maggiore sarà l'identificazione e la compenetrazione con la musica.

SINCRONIZZAZIONE VERTICALE DELL'INTERO APPARATO.

Esaminiamo uno a uno i punti di cui sopra. L'attivazione di una leva più lunga aiuta naturalmente a produrre una

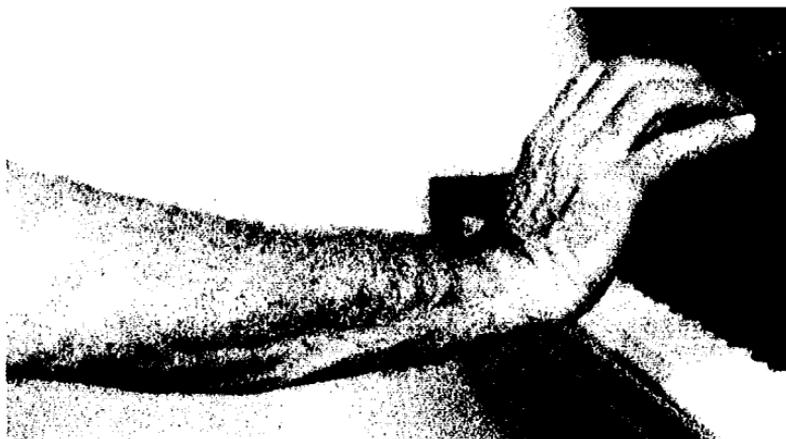


Figura 52. Un eccessivo sollevamento della mano con l'avambraccio immobile produce una tensione eccessiva (posizione errata)

maggior velocità all'estremità dell'apparato preposto alla produzione del suono; il risultato sarà un maggior volume di suono, ottenuto con maggior economia. Anche la distribuzione del movimento è particolarmente vantaggiosa; per esempio, se vogliamo alzare le falangi venticinque centimetri sopra la tastiera usando il solo polso, la mano dovrà piegarsi di un angolo di circa trentacinque gradi (vedi Figura 52). Ora, se la stessa distanza vogliamo ottenerla distribuendo il movimento di sollevamento della mano in modo che tutte le componenti dell'apparato vi partecipino, ci basterà un piccolo movimento delle dita, un piccolo movimento della mano, un movimento più piccolo dell'avambraccio, ed uno ancora più piccolo del braccio. I singoli movimenti sono minuscoli, ma grazie a una corretta sincronizzazione degli stessi, il risultato sarà perfetto e sarà ottenuto senza il minimo sforzo. Se riusciamo a sollevare le dita di venticinque centimetri sulla tastiera con una serie di movimenti minimi, pensate a quanto poco basterà muoverci suonando in tempo veloce

quando le necessità di sollevamento non supereranno i pochissimi centimetri. La sincronizzazione verticale — in su e in giù — dell'intero apparato è un elemento essenziale. Quando solleviamo la mano dobbiamo operare un piccolo, simultaneo sollevamento dell'intero apparato: dita, mano, avambraccio e braccio. L'ampiezza di questi movimenti singoli è non soltanto piccola, ma sempre più piccola man mano che procediamo verso le leve più grandi: la parte superiore del braccio è quella che si muove di meno. Anche quando abbassiamo la mano per suonare, tutte le quattro componenti si muovono simultaneamente. Si tratta di una condizione assolutamente necessaria. Un errore frequentissimo nell'esecuzione dello staccato è il sollevamento del braccio lasciando che la mano penda passivamente, in modo «rilassato». Una mano passiva ostacola il movimento di slancio! Mani e dita devono sollevarsi assieme a tutto il resto dell'apparato.

MOVIMENTO ATTIVO DI TUTTE E QUATTRO LE COMPONENTI.

Esaminiamo ora le varie fasi del movimento relativo allo staccato. Abbiamo parlato del sollevamento della mano, e della posizione che essa deve assumere prima che lo slancio abbia inizio. Nel movimento di caduta libera noi prepariamo la mano sollevandola, e poi ci limitiamo a disattivare i muscoli della spalla lasciando cadere liberamente il braccio in virtù della forza di gravità, e senza interferenza di sorta. Il movimento dello staccato si differenzia dalla caduta libera perché in questo caso noi *lanciamo* attivamente il braccio verso la tastiera con l'aiuto dei muscoli della spalla e dei pettorali; lo slancio è minimo, ma è un fatto attivo. La forza di gravità continua naturalmente ad agire e contribuisce a questo movimento discendente, ma la principale fonte di energia sono i nostri propri muscoli. Tanto più che nei tempi molto veloci la traiettoria che le

dita compiono è estremamente breve, e viene a mancare il tempo per l'accelerazione prodotta dalla forza di gravità.

Tutte le componenti agiscono attivamente, eseguendo movimenti molto piccoli. Esse ricevono lo slancio originato dalla parte superiore del braccio, grazie ai muscoli della spalla e del petto. Nell'impatto con la tastiera e nel ritorno verso l'alto, tutte le componenti operano un minimo ma ben preciso mutamento nelle varie giunture e articolazioni. Questo mutamento ha la funzione di far sì che i muscoli non assumano posizioni fisse e non si irrigidiscano. Naturalmente si tratta di mutamenti assolutamente impercettibili nei tempi veloci, ma non per questo sono meno importanti! Occorre comunque non esagerare con questi mutamenti di posizione, onde non alterare l'equilibrio reciproco delle quattro componenti; la distribuzione dei compiti deve rimanere corretta. E questo possiamo verificarlo osservando se le falangi si muovono verticalmente in senso perfettamente perpendicolare alla tastiera.

Dobbiamo dunque fare bene attenzione ad evitare quanto segue: dita tese nel momento dell'impatto con il tasto, dita inclinate eccessivamente in dentro, polso troppo alto o troppo basso, movimento eccessivo dell'avambraccio, immobilizzazione dell'avambraccio, movimento eccessivo del braccio (causa a sua volta di eccessivo avanzamento della mano, a scapito dell'approccio verticale ai tasti), e insufficiente movimento del braccio.

IL TEMPO DI PERMANENZA SUL TASTO È MINIMO.

Dal momento che stiamo suonando «staccato», dovremo rimanere il minor tempo possibile a contatto del tasto; nel momento stesso in cui il dito tocca il tasto, dobbiamo immediatamente tornare a sollevare l'intero apparato (dita, mano e braccio) riportandolo nella posizione originaria, pronto a ricevere il nuovo slancio. Mano e dita debbono

rimbalzare immediatamente, come una palla, o come se i tasti fossero incandescenti!

L'INTERO APPARATO VIENE SOLLEVATO SIMULTANEAMENTE.

Molto importante è anche sollevare simultaneamente tutto il braccio; e non prima il braccio e poi la mano come nel sollevamento che precede la caduta libera. Questo movimento è fondamentale. Tutto l'apparato deve essere riportato nella posizione nella quale più opportunamente potrà operare quello slancio, nella zona centrale della propria gamma di movimento.

IL RIMBALZO DALLA TASTIERA.

Poiché è nostro scopo utilizzare ogni possibile aiuto, cercheremo di approfittare anche del rimbalzo che opera il tasto. Quando suoniamo forte e veloce; le nostre dita spingono i tasti fino in fondo; e dal momento che il tasto ha un certo grado di elasticità, esso reagisce con un considerevole movimento di rimbalzo. Quando premiamo un tasto con un certo vigore, noi avvertiamo un contraccolpo non trascurabile. Questa reazione alla nostra azione può esserci di notevole aiuto nel sollevamento dell'apparato, passaggio obbligato prima dello slancio successivo. Una mano ed un braccio elastici, pertanto, vengono decisamente avvantaggiati dall'elasticità del tasto e del fondo contro il quale il tasto batte. Pertanto, in certi passaggi eseguiti a grande velocità e al massimo della forza, lo staccato può anche ridursi in pratica allo slancio dall'alto in basso, poiché al ritorno verso l'alto provvede a sufficienza questa reazione di rimbalzo. È così che si eseguono la maggior parte dei passaggi più spettacolari di ottave e accordi veloci e *fortissimo*.

LE INNUMEREVOLI VARIANTI NELLE COMBINAZIONI DELLE QUATTRO COMPONENTI.

Una volta bene acquisita l'abitudine di usare tutto il braccio per lo staccato, potremo anche esplorare le innumerevoli varianti di questo movimento. Esse sono innumerevoli, anche se le componenti che entrano nel gioco sono soltanto quattro, perché possiamo variare velocità, altezza, posizione, prevalenza di ogni singola parte; dita, mano, avambraccio e braccio, in tutte le combinazioni possibili. Pur usando sempre l'intero apparato, possiamo però alterare leggermente la quantità di azione delle dita, del polso, dell'avambraccio, del braccio; possiamo anche variare due o tre di queste componenti (avambraccio e dita, o polso e dita, o avambraccio e polso, e via dicendo). Illimitata è anche la possibilità di variazione del suono, poiché anch'esso dipende dai movimenti che abbiamo visto, e ogni mutamento dei movimenti stessi produrrà differenti qualità e quantità di suono. Ovviamente il suono sarà tanto minore quanto più esclusivo sarà il movimento delle dita e del polso rispetto a quello del braccio e dell'avambraccio. Possiamo comunque scegliere a quali componenti affidare il ruolo preminente, ma sempre l'intero apparato dovrà trovarsi impegnato in qualche misura. E, per piacere, mai lo «staccato di polso»; mai usare esclusivamente il polso!

TASTI BIANCHI E TASTI NERI.

Per quel che riguarda i tasti bianchi e neri, valgono anche qui le considerazioni fatte a proposito della caduta libera, delle scale, degli arpeggi e della rotazione. A causa della particolare conformazione della tastiera, l'intero apparato dovrà trovarsi un po' più sollevato quando si tratta di suonare su tasti neri. Se l'impiego dei tasti neri si protrae a

lungo, la posizione più avanzata del braccio potrà essere agevolata da una leggera inclinazione in avanti del busto; questa posizione renderà meno marcato il movimento in avanti del braccio.

IL CORPO SI MUOVE.

Se manterremo il corpo in una situazione di continuo e leggero movimento eviteremo alle articolazioni il pericolo di posizioni troppo immobili e fisse. Tuttavia, bisogna stare attenti a non muoversi troppo; muoversi soltanto un poco, nella direzione in cui si suona; e quanto meno ci si muove tanto meglio è.

MOVIMENTI DI AGGIUSTAMENTO: ALLINEAMENTO DELLE DITA CON I RISPETTIVI MUSCOLI.

Mantenere le dita allineate con i rispettivi muscoli dell'avambraccio è tanto necessario nello staccato quanto nelle scale e nella caduta libera. L'allineamento avviene grazie ad una serie di movimenti di aggiustamento verticale, orizzontale e in profondità. Grazie a questo allineamento l'energia di slancio che parte dalla parte superiore del braccio può trasmettersi direttamente, attraverso l'avambraccio e le dita, fino alla tastiera.

OTTAVE LEGATE.

L'esecuzione delle ottave legate richiede fundamentalmente gli stessi movimenti in su e in giù del braccio, richiesti dallo staccato, con due sole eccezioni: in primo luogo, il movimento verticale, ascendente e discendente (in su e in giù), eseguito per ogni singola nota dev'essere

quanto più dolce e meno ampio possibile; in secondo luogo, le dita si trattengono a contatto del tasto per tutto il valore della nota. L'effetto del legato è prodotto da una lieve pressione esercitata sulla nota durante la fase di discesa, mentre la nota successiva viene «legata» dalla lenta discesa dello smorzatore causata dal lento movimento ascensionale del braccio. Le note vengono raggruppate assieme con l'aiuto di un movimento ascensionale del braccio, come in qualsiasi altro genere di legato. Che la sequenza di note cominci con un tasto bianco seguito da un tasto nero, o viceversa, non dovremo compiere l'intero movimento per ogni singola nota; abbasseremo semplicemente il braccio sulla prima nota e lo solleveremo sul tasto che chiude la sequenza.

IL VOLUME: LE ARTICOLAZIONI.

Nell'esecuzione delle ottave legate il volume del suono è regolato allo stesso modo delle ottave staccate: la scioltezza delle articolazioni produce suoni deboli, mentre un suono più forte è prodotto da articolazioni ferme e robuste. Ogni fissazione delle articolazioni quando si suona

Esempio 43. Liszt, *Rapsodia ungherese* n. 6

la differenza tra queste due tecniche; la *Sesta rapsodia* di Liszt richiede il movimento di slancio dello staccato, mentre lo *Studio* di Chopin richiede lo spostamento scivolato delle ottave legate. E ricordare sempre che questo non è mai un «movimento di polso»; l'intero braccio deve sempre essere in gioco, in collaborazione con il resto del corpo.

ELIMINARE OGNI SFORZO.

Se adoteremo questi principi e ci comporteremo, o — meglio — se suoneremo di conseguenza, l'uso dei più forti muscoli del corpo e la distribuzione dei movimenti ci permetterà di suonare senza alcuno sforzo e senza tensione. Non ci sarà più bisogno di irrobustire i muscoli più piccoli; invece di esercitarli per irrobustirli, nostro scopo sarà la loro coordinazione, e la sincronizzazione dei loro movimenti con quelli dei muscoli più potenti, in modo che questi aiutino quelli. La resistenza opposta da un tasto non supera i cinquanta grammi; se non utilizziamo i potenti muscoli a nostra disposizione, non possiamo poi lamentarci se ci sentiamo le braccia stanche. La forza di gravità è sempre presente, e se la lasciamo fare potrà aiutarci.

ESERCITARE PRIMA LE SINGOLE COMPONENTI, POI UNIRLE TRA DI LORO.

È consigliabile cominciare lo studio dello staccato prendendo coscienza di tutte le sue componenti; anzitutto, concentrarsi ad esempio sul leggero sollevamento e abbassamento delle dita, poi della mano, poi dell'avambraccio, e poi del braccio. In seguito, sincronizzarli a due a due, poi a tre a tre, prima di fonderli tutti e quattro assieme, ed impadronirsi del movimento nel suo complesso.

MUTAMENTO DEL MOVIMENTO QUANDO SI SUONA PIÙ SVELTO.

Nel sommario delle formule tecniche fondamentali descriverò un certo mutamento che si verifica nel movimento del braccio quando si accelera l'esecuzione dello staccato. Ma per ora dedichiamoci alla corretta assimilazione del movimento nella sua forma normale.

ISTRUZIONI PER LO STACCATO.

1. Note singole, note doppie e accordi, richiedono tutti l'identico movimento di slancio, quando vengono eseguiti staccati. Pertanto le ottave possono essere suonate alla stessa velocità delle più veloci note singole. Poiché il movimento di slancio parte dai più forti muscoli del corpo, che trasmettono la loro energia attraverso l'intero braccio, tutto il braccio deve partecipare al movimento per lo staccato.

2. Lo slancio inizia con la parte superiore del braccio. Sia durante la fase discendente che durante quella ascendente, tutte le componenti devono agire simultaneamente. La velocità è la stessa nei due sensi. Il tempo durante il quale le falangi sono a contatto del tasto dev'essere quanto più breve possibile: una mera frazione di secondo. Fanno eccezione a questa regola le ottave legate, nelle quali le dita rimangono a contatto dei tasti fino alla nota successiva.

3. Il movimento dello staccato non deve mai risultare irregolare e spastico; se desideriamo un maggior volume di suono procureremo che le articolazioni siano un po' più ferme, o aumenteremo la distanza della mano dalla tastiera, o combineremo assieme le due cose.

4. Cambiando dita o cambiando tasto dovremo operare un continuo aggiustamento della posizione del braccio

e del corpo, onde prevenire ogni pericolo di irrigidimento. Se dovremo ripetere a lungo la stessa nota con lo stesso dito, il pericolo di irrigidimento sarà evitato grazie a leggeri mutamenti di posizione di taluno o di tutti i componenti che partecipano al movimento.

5. Nelle ottave legate, per una più efficace esecuzione del legato, occorrerà aggiungere ad un leggerissimo slancio del braccio un'opportuna attività delle dita. Lo slancio è comunque così leggero che le dita non hanno neppure bisogno di lasciare la tastiera.

6. Il movimento per lo staccato si combina a volte con altri movimenti fondamentali: le scale (con l'aggiustamento orizzontale e verticale del braccio) e la rotazione sono i più frequenti.

7. Non vi è alcun bisogno di concentrarsi e di esercitarsi sull'attività dei muscoli della spalla, del petto e dello stomaco; basterà studiare ed esercitarsi nella totale coordinazione e sincronizzazione dei quattro componenti (dita, mano, avambraccio e braccio). Una volta che il corpo si trova in posizione corretta, è sufficiente controllare i componenti attivi del braccio. Se il braccio agisce correttamente, l'intervento degli altri muscoli avrà luogo in modo altrettanto corretto.

8. Si dovrà stare attenti a che ogni elemento dell'apparato agisca nella zona mediana delle proprie possibilità operative; e che muti continuamente e a ragion veduta la propria posizione onde permettere l'intervento dei muscoli antagonisti.

9. Una volta attivati i muscoli del corpo che aiutano il braccio nello staccato, anche il diaframma entrerà in gioco automaticamente. In un certo senso, sono le sue rapide contrazioni che danno «inizio» al movimento. Il diaframma può aiutare a produrre la massima velocità: la stessa velocità che cantanti o suonatori di strumenti a fiato riescono ad ottenere nei loro «staccato»!

1. La maggior parte degli errori nell'esecuzione delle ottave staccate sono causati dalla mancanza o dall'eccesso di attività di uno o più componenti dell'apparato. Come ho più volte ripetuto, il braccio, l'avambraccio, la mano e le dita devono tutti concorrere all'esecuzione di questo movimento. Gli esercizi hanno anzitutto lo scopo di raggiungere una corretta coordinazione dei vari elementi, determinando le modalità di intervento di ciascuno di essi. Il modo più semplice per verificare la correttezza del movimento complessivo è quello di controllare se il movimento di sollevamento e di abbassamento del braccio si traduce in un percorso verticale della punta del dito. Se l'attività di uno o più dei componenti è eccessiva o troppo scarsa, questo percorso risulterà inclinato — in un senso o nell'altro — rispetto alla verticale. Dobbiamo anche accertarci che i movimenti di aggiustamento dell'avambraccio allineino le dita con i rispettivi muscoli dell'avambraccio stesso. Ricordarsi sempre che tutti i movimenti del braccio hanno soltanto uno scopo: quello di aiutare le dita a ricevere e a trasmettere lo slancio che parte da loro. Dopo che la mano si è distesa (nelle ottave e nelle none), accertarsi che essa abbia la possibilità di ritornare in posizione normale; cosa che si ottiene alzando le mani e ritirando leggermente le dita. Il polso non dovrà mai rimanere in posizione immobile e rigida.

2. Usare successivamente il primo, secondo, terzo, quarto e quinto dito, osservando i movimenti di aggiustamento dell'avambraccio. Eseguire gli esercizi a mani separate, poi a mani unite, sia in movimento parallelo sia simmetrico, sui tasti bianchi e sui tasti neri, simultaneamente ed alternativamente. Variare il volume dal pianissimo al fortissimo. Usare gli stessi esercizi per gli intervalli di varia ampiezza e per gli accordi. Con l'aumentare della velocità, l'ampiezza dei movimenti tenderà a diminuire.

MUTAMENTO DEL MOVIMENTO QUANDO
SI ACCELERA LO STACCATO.

3. Sebbene il movimento dello staccato possa essere considerato uno slancio simultaneo di tutti i componenti che vi partecipano, vi è tuttavia una frazione di tempo che intercorre tra l'inizio del lancio da parte della spalla e la sua trasmissione all'è dita. Pertanto, nei tempi molto veloci, si verifica un certo leggero slittamento nella sequenza dei singoli movimenti dello staccato. Suonando lentamente, le dita, la mano, l'avambraccio e il braccio si muovono in su e in giù simultaneamente. Suonando in tempo veloce quella minima frazione di tempo cui abbiamo fatto cenno farà sì che le dita, la mano e l'avambraccio si troveranno a scendere, mentre la parte superiore del braccio si troverà già a spostarsi in avanti (o verso l'alto); e quando le prime tre componenti saranno impegnate nel movimento ascensionale, la parte superiore del braccio si troverà a spostarsi verso dietro (o verso il basso). Questa leggera alterazione della sequenza normale si verifica soltanto oltre una certa velocità d'esecuzione, ed ha luogo in

The image contains two musical staves. The top staff is a piano exercise in 2/4 time, featuring a sequence of chords and single notes. Above the staff, fingerings are indicated: 2, 3, 4, 2, 1 for the first measure; 3, 4, 2, 1 for the second; 3, 4 for the third; 4 for the fourth; 3, 4 for the fifth; 3, 4 for the sixth; 3, 4 for the seventh; 3, 4 for the eighth. Below the staff, the text "diteggiature facoltative" is written. The bottom staff shows a similar exercise with double notes, also including fingerings and the text "etc." repeated several times.

Esempio 45. Formule per lo staccato (note singole, doppie note)

modo del tutto automatico. Non preoccupatevi; e non cercate mai di studiare questo movimento particolare dello staccato in tempo lento. Tutte le quattro componenti devono muoversi nella stessa direzione e contemporaneamente, e l'alterazione descritta deve subentrare automaticamente e involontariamente. Quando vi rendete conto che questo si è verificato, non interferite assolutamente; né cercate di metterlo in opera volontariamente. Tuttavia, quando suonate in tempo veloce e poi rallentate, accertatevi che il movimento sia tornato alla sua formula originaria. Poi, quando accelerate oltre un certo limite, lasciate che la variazione nel movimento si operi automaticamente. Può darsi che tutto questo vi lasci perplessi, ma l'esperienza proverà la fondatezza delle mie osservazioni.

Simboli

- A Caduta libera
- B Cinque dita, Scale, Arpeggi
- C Rotazione
- D Staccato
- E Spinta
- ↓ Polso basso
- ↑ Polso alto

The musical score is written for piano in 2/4 time, marked 'Andante'. It consists of two systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a crescendo (*cresc.*) and fortissimo (*sf*) dynamic. The score is annotated with letters A, B, C, D, and E, and arrows pointing to specific notes or groups of notes on the staff. The annotations correspond to the symbols defined in the 'Simboli' section above.



Esempio 46. Beethoven, *Sonata*, Op. 14 n. 2, secondo movimento



Esempio 47. Brahms, *Variazioni e fuga su un tema di Händel*, Op. 24, variazione n. 22



Esempio 48. Liszt, *Sonata in si minore*



Esempio 49. Liszt, *Studio trascendentale n. 4 «Mazeppa»*



Esempio 50. Liszt, *Rapsodia spagnola*

CAPITOLO OTTAVO

LA SPINTA

SPINTA VERSUS CADUTA LIBERA.

Nel capitolo sulla caduta libera (cap. quarto) abbiamo spiegato la tecnica per produrre larghe sonorità con l'aiuto primario della forza di gravità. La partecipazione attiva del sistema muscolare si limitava (1) al sollevamento dell'apparato (braccia e mani) in una posizione in cui la forza di gravità avrebbe potuto attivarne la caduta verso il basso, e (2) a quel momentaneo irrigidimento dei muscoli dell'avambraccio nell'istante del contatto con la tastiera, onde trasmettere ai vari tasti, attraverso le dita, tutta l'energia della caduta. Dopo questo brevissimo irrigidimento i muscoli della spalla immediatamente sollevano il braccio per prepararlo alla successiva caduta libera. Nella caduta libera i muscoli non svolgono alcuna parte attiva durante la discesa del braccio; caduta del braccio ed accelerazione sono esclusivamente dovuti alla forza di gravità.

LA SPINTA: MASSIMA POTENZA E RAPIDITÀ DI RIFLESSI.

La tecnica che prenderemo ora in esame, la spinta, prevede il solo intervento della forza muscolare, con esclusione della forza di gravità e del peso. Invece di alzare il braccio, la mano e le dita, e di lasciarli soggetti alla graduale accelerazione della forza di gravità, noi possiamo in questo caso le dita sulla superficie dei tasti e spingiamo

il tasto verso il basso, esercitando appunto una «pressione», con una improvvisa e momentanea contrazione di taluni dei muscoli del corpo e del braccio (pettorali, muscoli dello stomaco, tricipite e flessori dell'avambraccio). Questa azione produce un massimo di velocità relativamente alla punta del dito. Nella spinta, contrariamente alle tecniche descritte finora, le dita rimangono in contatto costante con i tasti; essi toccano i tasti prima, durante e dopo che la contrazione muscolare ha avuto luogo. La velocità generata dalla fulminea contrazione di questo potente apparato muscolare è tale che se vi aggiungessimo quella creata da una determinata distanza tra dita e tastiera, il suono ne risulterebbe duro, forzato e violento. Nell'ambito dell'elasticità dei materiali di cui il pianoforte è costituito, questa spinta sulla superficie dei tasti è perfettamente in grado di produrre il massimo delle sonorità possibili. Dal momento che l'impiego di questi muscoli non si protrae oltre una minima frazione di secondo, questo movimento si svolge del tutto senza sforzo, e poiché i muscoli ritornano immediatamente alla loro condizione originaria, essi si ritrovano immediatamente pronti per una nuova contrazione ed una nuova spinta.

Non dobbiamo mescolare la tecnica della spinta con quella relativa alla caduta libera, ma neppure con quella dello slancio. Noi dobbiamo allenare l'intero sistema muscolare a questa sorta di scossa elettrica che è la contrazione, durante la quale il corpo appare perfettamente immobile. Anzitutto dobbiamo adottare una corretta posizione, e poi mantenerla senza muoverci mentre eseguiamo le operazioni per la spinta. Le dita si trovano sulla superficie dei tasti, e le braccia sono leggermente piegate. La pressione deve effettuarsi sui tasti in senso rigorosamente verticale, e il corpo deve rimanere immobile onde assorbire il rimbalzo dei tasti stessi. Per quanto improvvisa e rapida possa effettuarsi la spinta, essa non produrrà nes-

suna durezza di suono, poiché le dita sono in contatto diretto con i tasti, e la loro accelerazione non sorpassa la velocità ottimale per il massimo volume di suono ottenibile. Quest'ultima condizione è fondamentale; altrimenti la velocità aggiunta alla pressione obbligherà lo strumento ad un suono forzato. E un buon pianoforte, un pianoforte sensibile, non deve mai venire «forzato»!

MAI PROTRARRE LA CONTRAZIONE O L'IRRIGIDIMENTO.

Eseguendo la spinta non vi è assolutamente mai bisogno di tirare il braccio verso l'alto, di piegarsi in avanti durante il movimento, né di spingere la testa in avanti. Ad ogni costo bisogna evitare anche il prolungarsi dell'irrigidimento; e anche la contrazione dovrà essere quanto più breve e istantanea possibile, onde evitare ogni durezza e rigidità.

Come sempre, la posizione del corpo e delle braccia è diversamente regolata a seconda dell'impiego dei tasti bianchi o dei tasti neri (vedi Figure 54 e 55).

QUANDO USARE LA SPINTA.

La spinta è particolarmente indicata per i passaggi moderatamente veloci e per le sequenze di accordi in tempo lento. Un movimento di contrazione improvvisa e di successivo totale rilassamento dei muscoli richiede naturalmente un tempo maggiore che non una rapida successione di movimenti di slancio. Tuttavia il suono risulta potente e privo di ogni sforzo. Questa tecnica è anche ideale per intervalli molto ampi e grandi accordi molto estesi, nei quali la caduta libera potrebbe essere rischiosa. Naturalmente il grado di rapidità della contrazione varia liberamente: nel *fortissimo* usiamo la massima rapidità possibi-



Figura 54. Posizione per la spinta sui tasti bianchi



Figura 55. Posizione per la spinta sui tasti neri

le; altrimenti regoliamo la rapidità a seconda del volume di suono che intendiamo produrre.

SOMMARIO.

Ecco qui un sommario dei principi fondamentali della spinta:

1. Le dita devono trovarsi a contatto con i tasti prima, durante e dopo la spinta. Anche nei più intensi *fortissimo* la contrazione muscolare deve essere quanto più possibile breve e istantanea. La direzione della spinta è rigorosamente verticale in giù, mai inclinata verso l'alto. Se rispetteremo queste condizioni saremo in grado di produrre le sonorità più potenti senza la minima traccia di tensione o di affaticamento. La rapidità dei nostri riflessi è anche questione di esercizio.

2. Rapidità e istantaneità della contrazione sono regolabili a piacere. Non dobbiamo pensare sempre in termini di *forte* o di *fortissimo*; la spinta torna utile anche per le sonorità *mezzo forte* o *piano*. Il livello dinamico dipende dalla forza, dal carattere *ex abrupto* dell'approccio. Questo movimento è regolato dalle falangi, con le loro sensibilissime terminazioni nervose tattili, in continuo

contatto con la tastiera; e il volume del suono dipende anche dal grado di scioltezza e di elasticità delle articolazioni al momento dell'impatto.

3. Per gli accordi ampi ed estesi, la spinta è preferibile alla caduta libera. Vi è un minor rischio di suonare note sbagliate, e — per giunta — una mano allargata e tesa interferisce e disturba facilmente la libera accelerazione della caduta.

4. Durante la spinta le spalle e il corpo assistono e aiutano le braccia, rimanendo immobili mentre esse esercitano la loro azione sulla tastiera. Se corpo e spalle non rimanessero ben fermi al loro posto, non risulterebbe ben assorbito il rimbalzo che per reazione si produce dai tasti. Si tratta in complesso di un movimento alquanto ridotto e limitato a vedersi, poiché il corpo rimane immobile e le braccia si muovono verso il basso di poco più di un centimetro; eppure da questo movimento si generano le più potenti sonorità che il pianoforte sia in grado di produrre!

ESERCIZI PER LA SPINTA.

Non ne occorrono! Basta applicare la tecnica della spinta come l'abbiamo descritta ad un qualsiasi accordo o intervallo. E poi utilizzarla ogni volta che sarà il caso, nel repertorio corrente. Eccone alcune esempi.

Esempi di applicazione della spinta.

Simboli

- A Caduta libera
- B Indipendenza delle dita, scale, arpeggi
- C Rotazione
- D Staccato
- E Spinta
- ↑ Polso alto
- ↓ Polso basso

Musical score for Chopin's *Preludio in do minore, Op. 28 n. 20*. The score is in 3/4 time and features a "Largo" tempo. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Dynamics include "ff" and "p". Chords are labeled with letters like "E", "A", and "D".

Esempio 53. Chopin, *Preludio in do minore, Op. 28 n. 20*

Musical score for Liszt's *Années de Pèlerinage, «Dopo una lettura di Dante»*. The score is in 3/4 time and features a "Lento" tempo. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Dynamics include "ff" and "p". Chords are labeled with letters like "E", "D", and "A".

Esempio 54. Liszt, *Années de Pèlerinage, «Dopo una lettura di Dante»*

Musical score for Liszt's *Rapsodia spagnola*. The score is in 3/4 time and features a "Lento" tempo. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Dynamics include "ff" and "p". Chords are labeled with letters like "D", "A", and "E".

Esempio 55. Liszt, *Rapsodia spagnola*

Esempio 56. Brahms, *Variazioni e fuga su un tema di Händel*, Op. 24, variazione n. 9

Esempio 57. Beethoven, *Concerto per pianoforte e orchestra n. 5 («Imperatore»)*, Op. 83, primo movimento

Esempio 58. Liszt, *Studio trascendentale n. 7 («Eroica»)*

Allegro

ff

p

Esempio 59. Beethoven, Sonata in Si bemolle maggiore, Op. 106, primo movimento

(A facoltativo)

Esempio 60. Ciaikovski, *Concerto per pianoforte e orchestra n. 1*, primo movimento

SOMMARIO DELLE FORMULE TECNICHE FONDAMENTALI

**LE FORMULE TECNICHE FONDAMENTALI,
SINGOLARMENTE PRESE O IN COMBINAZIONE TRA LORO,
FORNISCONO LA SOLUZIONE DI TUTTI I PROBLEMI TECNICI.**

Nei capitoli precedenti abbiamo elencato cinque formule tecniche fondamentali e i loro simboli: (A) caduta libera; (B) cinque dita, scale, arpeggi; (C) rotazione; (D) staccato (ottave); (E) spinta.

Noi sosteniamo che queste cinque formule fondamentali consentono, applicate singolarmente o in combinazione tra di loro, la soluzione di quasi tutti se non tutti i problemi tecnici dell'esecuzione pianistica. Questo non significa che tutte le difficoltà vengono eliminate; significa soltanto che nessun passaggio dovrà lasciarci perplessi e dubbiosi sul tipo di soluzione tecnica da dare al problema che ci si pone. La difficoltà di suonare con grande velocità, precisione e controllo permane naturalmente inalterata, ma ora sappiamo come risolvere i vari problemi tecnici e come esercitarci nell'apprendimento dei vari passaggi, per complessi ed ardui che siano. Si può anche non essere in grado di ripetere lo straordinario *exploit* di Richter dei *Feux Follets* di Liszt, ma la soluzione tecnica è ben individuata; il resto dipende dalla nostra costanza, dalla nostra immaginazione, dal nostro talento.

**IL TESTO MUSICALE INDICA SEMPRE
LA FORMULA TECNICA DA APPLICARE.**

Tutte queste formule tecniche fondamentali sono perfettamente individuabili già nella scrittura musicale. Le formule stesse della notazione musicale indicano in modo inequivocabile la formula o le formule fondamentali che vanno applicate; poiché ogni sequenza di note, ogni indicazione dinamica o espressiva (legato, staccato, portato, e tenuto) può e deve essere associata con il proprio equivalente tecnico. Una volta che sulla base delle indicazioni del testo avremo individuato l'esatta formula da applicare, non dovremo far altro che preoccuparci della sua corretta esecuzione.

INDIVIDUALITÀ E VARIETÀ IN OGNI GESTO.

Devo comunque sottolineare che l'individuazione e l'applicazione di queste formule tecniche fondamentali non viene assolutamente a limitare la varietà e la ricchezza delle nostre possibilità espressive. Per quanto elementari esse siano, queste formule si prestano a un'illimitata varietà di sfumature, a seconda del modo in cui vengono graduate e combinate tra loro, e a seconda dell'anatomia, dei riflessi, del temperamento, della sensibilità tattile, del peso e della conformazione dell'esecutore. Se io accentuo una nota, o se rallento o accelero un dato passaggio, queste azioni riflettono i miei riflessi, le mie reazioni, la mia personalità. Parimenti, ogni formula tecnica sarà caratterizzata dalla costituzione e dall'anatomia dell'esecutore, e così è a dirsi per la qualità del suono. Non vi è alcun bisogno di darsi troppo da fare per personalizzare un'esecuzione, perché la personalità individuale si manifesta in ogni gesto e in ogni respiro. Una volta rimossi i dubbi e gli ostacoli tecnici, esiste una illimitata possibilità di reazioni

spontanee, nelle quali l'originalità, il talento, il genio possono liberamente manifestarsi.

Queste osservazioni si applicano anche all'interpretazione e all'esecuzione del testo scritto. Ogni brano si realizza attraverso l'applicazione delle formule tecniche adeguate, che abbiamo illustrate nei capitoli precedenti. Faremo pertanto seguire, ad un sommario degli aspetti tecnici e meccanici dell'esecuzione, la spiegazione del come tradurre le formule scritte del testo musicale in formule tecniche da eseguire; e cioè del come trasformare un testo musicale in tecnica. Anche se abbiamo parlato per prima cosa della caduta libera, cominceremo qui la nostra rassegna dai movimenti delle cinque dita, dalle scale e dagli arpeggi (B), perché si tratta della formula tecnica più frequentemente usata.

L'ARTICOLAZIONE DELLE CINQUE DITA RICHIEDE CINQUE DIVERSE POSIZIONI DELLA MANO E DEL BRACCIO.

Anzitutto, ricordiamoci che ciascun dito ha una sua posizione caratteristica nella quale può funzionare al meglio. Esso deve trovarsi in linea retta con i rispettivi muscoli dell'avambraccio. Noi sappiamo che il pollice richiede in genere una posizione di polso più bassa di quella richiesta dalle altre dita, e che polso e braccio si sollevano man mano che dal pollice procediamo verso il quinto dito. Questi movimenti, che hanno la funzione di allineare le dita con i rispettivi muscoli dell'avambraccio, si chiamano movimenti di aggiustamento, e si svolgono in senso orizzontale, verticale, e perpendicolare alla tastiera. Essi sistemano le dita nella posizione ottimale, con piccoli movimenti, eliminando così ogni pericolo di fissità e di irrigidimento del polso e del braccio. Pertanto, una sequenza di note nello spartito non indica solo la posizione delle note stesse sulla tastiera e il dito con cui vanno suonate, ma automa-

ticamente specifica anche tutti i gesti coordinati e simultanei che braccio e polso compiono. L'intero apparato preposto alla produzione del suono si muove, con movimenti appena accennati ma continui, a seconda delle varie dita che usiamo; non si tratta di un vagabondare a caso, ma di una serie di movimenti con un ben preciso scopo. Ricordatevi sempre che stiamo parlando di cinque leggere differenze di posizione di dita, di mano e di braccio, da usarsi a seconda delle circostanze. Naturalmente ogni posizione subisce ulteriori modifiche a seconda se suoniamo sui tasti bianchi o sui tasti neri, e al centro o alle estremità della tastiera. Il corpo si piega in avanti o di fianco, e la posizione del polso muta per evitare ogni inutile sforzo.

Prendiamo in esame questa semplice formula:



Esempio 61. Le cinque dita senza legatura

IL PENTAGRAMMA INDICA LA POSIZIONE DELLE NOTE E LE FORMULE TECNICHE DA UTILIZZARE.

Già la loro conformazione visiva richiama la soluzione tecnica indicata per le cinque dita. Immediatamente identifichiamo (per ambedue le mani) il primo Do con la posizione abbassata del polso (richiesta dal pollice), la posizione dell'avambraccio allineata al pollice, e un misurato movimento del dito. La nota successiva, il Re, richiede per il secondo dito una posizione leggermente più alta del polso, e un leggero spostamento laterale dell'avambraccio affinché i muscoli risultino allineati con l'indice. In questo momento dobbiamo anche sollevare il pollice all'altezza delle altre dita che non stanno suonando. In altre parole, è questa stessa sequenza di note sul pentagramma che indica l'azione che non soltanto le dita, ma anche

il polso, il braccio e l'avambraccio, devono eseguire. Ora che abbiamo raggiunto la nota che dovrà essere suonata dal quarto dito, l'avambraccio e il polso si trovano nell'esatta posizione che il quarto dito richiede, e cioè con il polso un po' più alto e l'avambraccio un po' più in fuori. La posizione più alta il polso la raggiunge per il quinto dito (evitare che il gomito finisca troppo in fuori), dopo di che il braccio, l'avambraccio e il polso ritornano gradualmente alla posizione originaria, raggiungendo il punto più basso nuovamente con il pollice. Ricordarsi anche che ogni dito deve recitare la sua parte; uno soltanto deve trovarsi di volta in volta a contatto con la tastiera; gli altri si trovano leggermente sollevati, pronti a scendere sul tasto non appena il resto dell'apparato (polso e braccio) raggiungerà la relativa posizione. Questi principi si applicano a tutte e due le mani.

UNA LEGATURA MODIFICA LA TECNICA.

Le note dell'esempio n. 62 sono identiche a quelle dell'esempio n. 61. Tuttavia vi sono qui delle legature che le uniscono a gruppi.



Esempio 62. Le cinque dita con la legatura

Queste legature modificano totalmente l'interpretazione tecnica delle note. Nell'esempio n. 61 la nostra unica preoccupazione era quella di porre braccio, dita e polso nell'esatta posizione richiesta da ciascun dito, con il polso nel punto più basso per il pollice e nel punto più alto per il quinto dito. Nell'esempio n. 62 le legature creano un raggruppamento che altera la soluzione tecnica del passaggio. Dob-

biamo legare queste note l'una all'altra, e per far questo usiamo la tecnica descritta più sopra per il *legato*.

BRACCIO E POLSO SEMPRE PIÙ BASSI ALL'INIZIO DI UN GRUPPO DI NOTE LEGATE, SEMPRE PIÙ ALTI ALLA FINE.

Abbiamo affermato che un vero legato non si può ottenere con la sola attività delle dita (anche se, come sempre, le dita svolgono un ruolo attivo); per le note legate noi dobbiamo effettuare anche un movimento verso l'alto della mano e del braccio. All'inizio il polso, la mano e il braccio si troveranno sempre in una posizione relativamente bassa, che si solleverà poi progressivamente fino alla fine della legatura; questa è una regola che non ammette eccezioni.

Ora, questa regola sembra contraddire la nostra prima regola fondamentale; in realtà, la integra semplicemente. Noi continuiamo ad allineare l'avambraccio con ciascun dito, e continuiamo a mantenere una posizione relativamente bassa per il pollice e relativamente alta per il quinto dito; ma fermo restando questo, quando eseguiamo un gruppo di note legate tra loro, l'intero apparato si solleva gradualmente. Alla fine della legatura l'avambraccio, la mano e le dita abbandonano la tastiera con un movimento verso l'alto, indipendentemente da quale dito sta terminando la frase. Ogni gruppo di note identificabile come una piccola unità tecnica o musicale deve essere eseguito con questo movimento ascendente del braccio, sia o non sia stato indicato da una legatura. La dimensione di questo sollevamento è determinata dai consueti fattori: dipende cioè dal fatto di suonare su tasti bianchi o su tasti neri, dipende dalla posizione del passaggio sulla tastiera, e da quale dito conclude la frase.

Pertanto l'esecuzione tecnica dell'esempio n. 62 richiede: una posizione di polso bassa per la prima nota, più al-

ta per la seconda, più alta ancora (non troppo, mi raccomando!) per l'ultima. Sulla nota successiva, all'inizio della seconda legatura, il polso si trova abbassato mentre viene impiegato il mignolo, un po' più alto per la seconda nota, e raggiunge la posizione più alta per l'ultima nota, suonata dal pollice. Ancora una volta, l'esecuzione tecnica è identica per le due mani.

LA CONCLUSIONE DELLA FRASE.

Sempre ricordarsi, per piacere, che qualunque sia il dito impiegato — pollice o mignolo — il polso si trova abbassato all'inizio della frase, sollevato alla fine. Le ragioni per questa affermazione categorica si ritrovano — se volete rinfrescarvene la memoria — nel capitolo sul legato. Indipendentemente dal numero di note che costituiscono un gruppo, vi è sempre un movimento del polso verso l'alto alla fine del gruppo stesso. In un passaggio legato molto lungo si possono trovare delle piccole suddivisioni onde operare piccoli e parziali movimenti verso l'alto; ma alla fine del passaggio questo movimento verso l'alto acquisterà comunque una particolare evidenza. Naturalmente, tutto ciò che sale deve poi scendere; e quindi accertatevi che il polso ritorni alla sua posizione originaria quando date inizio al gruppo di note successivo. Questi raggruppamenti hanno a volte un significato tecnico, a volte un significato musicale; i due aspetti non sempre coincidono. Per giunta, non sempre questi raggruppamenti si trovano segnati nel testo musicale. Tuttavia, sia che si suoni Bach o Bartók, lentamente o velocemente, piano o forte, la legatura delle note si accompagna a un movimento del braccio verso l'alto.

Nell'esempio n. 63 le legature punteggiate rappresentano altrettante suddivisioni della legatura stampata. Mantenere il polso basso all'inizio e sollevarlo un poco alla fi-



Esempio 63. Beethoven, *Sonata*, Op. 53 («Waldstein»), primo movimento

ne di ciascuna di queste suddivisioni.

Va detto anche che, alla fine della frase, la lunghezza dell'ultima nota è a discrezione dell'esecutore; può essere molto breve o anche più lunga. Questa diversa durata è determinata dalla diversa permanenza del dito a contatto del tasto, ed è indicata nel testo musicale. Anche questo è regolato dal movimento ascendente del braccio. State attenti a non concludere tutte le frasi nello stesso modo; abbiamo a disposizione tutti gli strumenti che ci occorrono per variare il tocco, il colore, e la dinamica. La sola cosa che dobbiamo fare è far funzionare bene l'intero apparato nella zona mediana, o quanto più possibile contigua, delle possibilità di movimento di ciascun elemento che lo compone.

CIASCUNA COMPONENTE DEVE SVOLGERE

IL PROPRIO COMPITO; NESSUNA COMPENSAZIONE

A OPERA DI ALTRE COMPONENTI DELL'APPARATO.

Un avvertimento: ogni volta che il polso, la mano e il braccio entrano in azione, osservare le dita. Le dita tendono a diventare passive, immobili, e a poltrire sui tasti. Tra le dita e il resto dell'apparato le azioni devono essere molto ben coordinate; le dita devono sempre sollevarsi leggermente prima di suonare, e rimanere in costante attività. Solo alla massima velocità di esecuzione l'azione delle dita si fa così misurata da essere praticamente invisibile. Altro avvertimento: quando le dita lavorano (specialmente

quando lavorano molto) il polso può congelarsi: esso tende a bloccarsi e irrigidirsi. Si tratta di due pericoli ben reali, e molti problemi e molte assurdità pianistiche nascono appunto da questi due errori. Dobbiamo sincronizzare i nostri movimenti in modo che *ciascuna componente dell'apparato svolga il proprio compito*, riducendo così al minimo tutti i movimenti particolari. Non si può far sì che una delle componenti subentri a un'altra, svolgendone il compito. Vi accorgete che se una componente tende ad essere troppo o troppo poco attiva, le altre componenti tenderanno a compensare questo eccesso o questo difetto. Evitare dunque ogni movimento eccessivo, non alzare le dita troppo in alto, non fare larghi movimenti circolari con il polso, con l'avambraccio o con il braccio. E, al contrario, non bloccare il polso, non tenere le braccia immobili aderenti al busto, non mantenere le dita incollate ai tasti.

INDIVIDUARE LE FORMULE CONTENENTI NOTE CHE SI MUOVONO NELLA STESSA DIREZIONE (SCALE, ARPEGGI).

Gli esempi n. 61, 62 e 63 sono molto semplici, ma sono del tutto tipici e indicativi di quanto può trovarsi in composizioni musicali anche complesse. Le formule tecniche viste per l'articolazione delle dita, per le scale e per gli arpeggi devono esser applicate a tutti quei passaggi in cui le note si muovono, a gruppi di tre o di più note, nella stessa direzione. Ascendenti o discendenti, quale che sia lo stile del brano, quale che sia il tempo di esecuzione, si tratti di note singole, di doppie note o di accordi, va applicata in questo caso la tecnica delle scale e degli arpeggi; variando comunque la tecnica del tocco a seconda delle diverse indicazioni di *staccato*, *tenuto* o *portato*.

ESEMPI.

Diamo qui alcuni esempi di passaggi che richiedono l'applicazione della tecnica delle scale:

Allegro

sempre p legato cresc.

Esempio 64. Chopin, *Studio*, Op. 10 n. 2, in la minore

Presto

f con fuoco sp cresc.

Esempio 65. Chopin, *Studio*, Op. 10 n. 4, in do diesis minore

Esempio 66. Chopin, *Studio*, Op. 10 n. 8, in Fa maggiore

Allegro con fuoco

legatissimo

con fuoco

C

Esempio 67. Chopin, *Studio*, Op. 10 n. 12, in do minore

Presto

p molto legato

Esempio 68. Chopin, *Studio*, Op. 25 n. 2, in fa minore

Molto allegro con fuoco

Esempio 69. Chopin, *Studio*, Op. 25 n. 12, in do minore

Esempio 70. Mendelssohn, *Studio in Fa maggiore*, Op. 104

Esempio 71. Liszt, *Studio da concerto n. 2, in fa minore* («La leggerezza»)

IL POLLICE E LA PARTE SUPERIORE DEL BRACCIO.

Le scale e gli arpeggi impiegano fundamentalmente la tecnica delle cinque dita, con la complicazione aggiunta del passaggio del pollice dopo un altro dito (generalmente il terzo o il quarto). Nelle scale e negli arpeggi, evitare di mantenere il pollice sotto il palmo della mano e farlo agire invece di fianco alla mano, sollevando per questo la parte superiore del braccio ed allontanandola lentamente dal corpo. Man mano che ci si allontana dal centro della tastiera, il gomito deve allontanarsi dal busto immediatamente prima dell'impiego del pollice, onde favorirne l'azione descritta; ed il polso deve un poco abbassarsi. Poi, bisogna ritornare immediatamente nella posizione adeguata al dito successivo. Il gomito oscilla continua-

Ecco alcuni altri esempi nei quali va applicata la rotazione:

Vivace
brillante

legato *f* *p*

Esempio 73. Chopin, *Studio*, Op. 10 n. 5 in Sol bemolle maggiore

f *p*

Esempio 74. Chopin, *Studio*, Op. 10 n. 10 in La bemolle maggiore

Allegro con brio

f *p*

A A A A E



Esempio 75. Chopin, *Studio*, Op. 25 n. 11 in la minore

Allegretto

Esempio 76. Liszt, *Studio da Paganini n. 3* in Sol diesis minore («La campanella»)

Esempio 77. Beethoven, *Sonata*, Op. 13 in do minore («Patetica»), primo movimento

Esempio 78. Beethoven, *Sonata*, Op. 26 in La bemolle maggiore, quarto movimento

IL TRILLO.

In questi esempi la tecnica della rotazione è prevalente, e riconoscibile già nel testo. Anche molti trilli richiedono questa stessa tecnica, specialmente quando si usano le di-

teggiate 1-3, 2-4 o 3-5. È d'importanza fondamentale che la rotazione dell'avambraccio si trasmetta alle dita, le quali dovranno trovarsi leggermente sollevate ad anticipare lo slancio provocato dalla rotazione assiale dell'avambraccio. La rotazione dell'avambraccio va usata con giudizio, poiché un'attività eccessiva potrebbe portare all'immobilizzazione delle dita, mentre un'attività troppo ridotta potrebbe obbligarle allo sforzo eccessivo di assumersi tutto il lavoro.

Ho ricordato più sopra che il raggruppamento tecnico di un determinato passaggio può non coincidere con il fraseggio musicale. Nello Studio Op. 25 n. 11 di Chopin (esempio n. 75) la rotazione si applica a raggruppamenti di quattro note, questa essendo l'esigenza tecnica del passaggio, mentre le note sono scritte in sestine. Nell'esempio n. 79, questo raggruppamento delle note a quattro a quattro è segnato dalle legature puntate.



Esempio 79. Chopin, *Studio*, Op. 25 n. 11, in la minore

La prima nota di ogni gruppo dovrà eseguirsi con una posizione dell'apparato leggermente abbassata, che tenderà a sollevarsi altrettanto leggermente verso la quarta nota. Questo movimento ciclico non coincide con il raggruppamento musicale e con l'andamento del basso, ma è necessario affinché le dita possano suonare con forza, con velocità e senza sforzo. Oltre al movimento di rotazione dell'avambraccio, le dita si giovano del movimento aggiunto del polso, in alto e in basso, per un ulteriore incremento della loro forza e della loro velocità.

ROTAZIONE PIÙ MOVIMENTO LATERALE E IN COMBINAZIONE CON LO STACCATO.

Molti passaggi della letteratura pianistica richiedono l'uso della rotazione. Ogni volta che vi sono note che continuamente mutano la loro direzione, la rotazione è la formula tecnica indicata. Quando gli intervalli diventano troppo grandi, e la rotazione assiale non è più sufficiente, bisogna aggiungere al tutto un movimento laterale dell'avambraccio. Altre volte la rotazione deve accompagnarsi al movimento dello staccato; si pensi, ad esempio, alla *Campanella* di Liszt (Es. n. 76) e al brano «Paganini» nel *Carnaval Op. 9* di Schumann.

LO STACCATO.

Lo slancio verticale dello staccato è impiegato per lo più per suoni isolati; il suo simbolo nel testo è dato da un punto o da una freccetta, ma spesso non viene neppure indicato. Quel puntino sopra la nota indica un movimento alquanto complesso di slancio che trae origine dalla spalla e coinvolge poi l'intero braccio, la mano e le dita. Complesso nel senso che coinvolge appunto varie componenti dell'apparato, anche se il movimento complessivo in sé altro non è che un puro e semplice «lancio». È questa l'essenza dello staccato: la parte superiore del braccio trasmette questo slancio attraverso l'avambraccio e la mano fino alle dita, che trasmettono a loro volta l'impulso ai tasti. Dita e avambraccio ritornano poi immediatamente nella posizione dalla quale il movimento di slancio ha avuto inizio. Grazie alla perfetta distribuzione tra i vari componenti, questo movimento non può giungere ad affaticare o forzare particolarmente nessuno di essi, indipendentemente dalla velocità e dalla forza del passaggio. Va detto tra parentesi che la distinzione tra *puntino* e *frec-*

cetta deve farsi solo per il periodo successivo al Barocco; fino a quel momento, poiché lo strumento di scrittura usato era la penna d'oca, non si poteva scrivere il puntino, e la freccetta era in pratica il solo simbolo usato per lo staccato. Più tardi, specialmente nel periodo romantico, il puntino venne usato per designare lo staccato semplice e la freccetta per uno staccato più marcato. Pertanto, questa distinzione non ha valore per la letteratura musicale anteriore al XIX secolo.

LO STACCATO NON È SEMPRE INDICATO NEL TESTO MUSICALE.

L'inizio della Sonata Op. 53 (*Waldstein*) di Beethoven è un esempio di passaggio musicale scritto senza puntini ma che va eseguito staccato. Questo passaggio richiede un leggero movimento di slancio, ed un suono che non sia troppo secco né troppo marcato. Anche molti dei formidabili passaggi in ottava della Sonata in si minore di Liszt sono privi del segno dello staccato, ma richiedono ovviamente questa sonorità e l'impiego di questa tecnica.

L'INFINITA VARIETÀ DELLE APPLICAZIONI DELLO STACCATO.

Come detto più sopra, l'esecuzione dello staccato e delle ottave staccate può avvenire in un'infinita varietà di modi. Anche se l'intero apparato deve sempre partecipare al movimento, possiamo variare a piacere, aumentare o diminuire il ruolo delle dita, dalla mano, dell'avambraccio, del braccio, e di ogni combinazione di questi. Se desideriamo un suono più breve e pungente dobbiamo incrementare un pochino l'attività delle dita e della mano; se desideriamo un suono più corposo e più pesante, dobbiamo incrementare l'azione del braccio e dell'avambraccio.

In tutte queste varie possibilità l'intero apparato deve essere continuamente impegnato, essendo questo movimento un insieme di movimenti altamente integrati e coordinati tra loro. La più totale scioltezza la si raggiunge grazie a una sensata distribuzione delle energie, e non tentando l'irrobustimento dei muscoli del polso o dell'avambraccio, che sono congenitamente più deboli. Non vi è nulla di più dannoso e di più sgradevole per un pianista che gli esercizi per l'irrobustimento del polso che taluni raccomandano: il solo risultato è una bella tendinite e un suono duro e legnoso.

I celeberrimi passaggi in ottave della *Polacca in La bemolle Maggiore* Op. 53 di Chopin e de *Les Funérailles* di Liszt richiedono l'applicazione della tecnica dello staccato, al pari degli esempi che seguono:

The image displays two musical excerpts from Liszt's *Rhapsody No. 6*. The first excerpt is marked "poco a poco più animato" and "D", with "C + D" written below the bass staff. The second excerpt is marked "sempre staccato". Both excerpts feature a treble clef with a complex rhythmic pattern of eighth notes and a bass clef with a simpler accompaniment of quarter notes. Arrows indicate specific fingerings or accents on the notes.

Esempio 80. Liszt, *Rapsodia ungherese n. 6*

Allegro vivace

D

p

Esempio 81. Anton Rubinstein, *Studio*, Op. 23 n. 2 («Studio per lo staccato»)

D

p

Esempio 82. Schumann, *Toccata*, Op. 7

D

ff

Esempio 83. Prokofiev, *Toccata*, Op. 11

Esempio 84. Ravel, *Le Tombeau de Couperin*, «Toccata»

In molti di questi esempi la tecnica dello staccato si combina con altre tecniche, particolarmente con la rotazione. Tuttavia il nostro scopo principale è quello di sviluppare la tecnica dello staccato nella sua formulazione più essenziale!

Le ottave legate si eseguono con un movimento analogo a quello dello staccato, ma con una supplementare e maggiore attività delle dita, e anche del polso, soprattutto quando si suonano alternativamente tasti bianchi e tasti neri. È il caso a esempio dello Studio Op. 25 n. 10 in si minore di Chopin.



Esempio 85. Chopin, *Studio*, Op. 25 n. 10 in si minore

Il Rondò dalla Sonata *Waldstein* di Beethoven è caratterizzato da una rapida serie di scale in ottava, ascendenti e discendenti:



Esempio 86. Beethoven, *Sonata*, Op. 53 in Do maggiore, «Waldstein», secondo movimento, coda

È ovvio che in un'esecuzione in tempo molto veloce la distinzione tra un vero legato e un vero staccato tende a sparire, per lasciare il posto a un semi-staccato.

La caduta libera e la spinta sono tecniche abbastanza intercambiabili, anche se la prima è prodotta essenzialmente dalla forza di gravità, mentre la seconda è generata esclusivamente dalla forza muscolare. Ambedue queste tecniche producono sonorità molto corpose, e sono usate principalmente per questo scopo. Va ricordato che la tecnica della pressione è più indicata per gli accordi e per gli intervalli molto ampi, mentre la caduta libera va impiegata di preferenza nei passaggi in tempo moderato o lento.

ESEMPI.

Ambedue queste tecniche possono essere applicate negli esempi seguenti:

The image contains two musical staves, each with a treble and bass clef. The top staff has notes and chords with labels A, D, D, A, D, D, B, D, D, D above it. The bottom staff has notes and chords with labels A, D, D, A, D, D, B above it. Both staves show piano accompaniment with chords and melodic lines in both hands.

Esempio 87. Schubert, *Fantasia in Do maggiore*, Op. 15, «Wanderer», primo movimento



Esempio 88. Ciaikovski, *Concerto per pianoforte e orchestra*, n. 1, in si bemolle minore, primo movimento

Mentre ambedue le tecniche, della caduta libera e della spinta, vengono impiegate nel *Preludio* in do minore di Chopin, nell'esempio seguente, la tecnica della spinta può essere più indicata in considerazione del particolare carattere della prima frase:



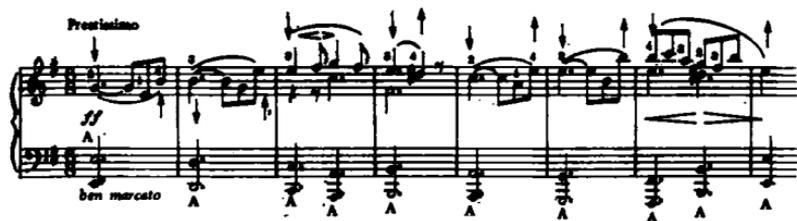
Esempio 89. Chopin, *Preludio in do minore*, Op. 28 n. 20

La caduta libera viene applicata nel basso, negli esempi 90 e 91:





Esempio 90. Chopin, *Studio*, Op. 10 n. 1, in Do maggiore



Esempio 91. Beethoven, *Sonata*, Op. 109, secondo movimento

Evitate sempre di usare le due tecniche in combinazione tra loro; non piegatevi in avanti nella caduta libera, non usate la spinta quando le dita impattano la tastiera da una certa distanza. Né il pianoforte né le vostre articolazioni possono sopportare una cosa del genere! Quando l'intero braccio subisce liberamente l'accelerazione della forza di gravità cadendo sui tasti da una certa distanza, la sua energia è perfettamente in grado di creare il maggior volume di suono possibile. Se cercate di aumentare la velocità con l'aggiunta di un'attività muscolare di slancio, nessun buon pianoforte risponderà in alcun modo a tanta violenza; vi è un limite alla elasticità del legno, dei feltri e delle corde. Il massimo volume di suono possibile può essere prodotto o per mera forza di gravità o per l'improvvisa contrazione dei nostri muscoli più grossi e più forti. Mai usare le due cose insieme!

Quale appendice alla nostra discussione delle cinque formule tecniche fondamentali, aggiungerò qualche parola sul trillo, argomento che ha finora brillato per la sua assenza. Il trillo è un capitolo importante nell'esecuzione pianistica, dal momento che lo ritroviamo in tutti gli stili della musica per pianoforte. Eseguito adeguatamente, il trillo è di grande efficacia espressiva, ma fornire una chiara e netta soluzione ai problemi tecnici che esso pone è molto difficile, perché si direbbe che l'esecuzione del trillo è una questione alquanto sfuggente e personale. Sotto questo profilo, il trillo ricorda quell'importante espediente usato per gli strumenti ad arco, che è il *vibrato*. È molto difficile enunciare in una formula come si devono studiare il trillo e il vibrato, ed è pressoché impossibile insegnarli.

È possibile comunque insegnare le condizioni in grado di permettere un buon trillo e un efficace vibrato; se tutti gli elementi dell'apparato preposto alla produzione del suono funzionano in modo efficace, sciolto e ben coordinato, non dovrebbero esserci problemi neanche qui!

COMBINAZIONI DI DITA.

L'esperienza insegna che si può ottenere un buon trillo con quasi ogni possibile combinazione di dita. Taluni esecutori si trovano a loro agio con la combinazione 3-5, mentre altri preferiscono 1-3 o anche 3-4, o addirittura combinazioni più complesse come 1-4-2-3 o 1-3-2-4. Taluni preferiscono la mano sinistra alla destra, e una velocità media ad una velocità molto elevata; taluni eccellono nei trilli molto veloci e forti, e via dicendo. Questa estrema varietà di preferenze risulta dalla diversa combinazione dei riflessi e dei movimenti di aggiustamento, e il compito

principale dell'insegnante è quello di pervenire ad una libera mobilitazione e mobilitazione di tutte le componenti coinvolte: dita, polso e avambraccio.

LA VELOCITÀ DEL TRILLO.

È sempre meglio iniziare un trillo a velocità moderata, articolando leggermente le dita e ruotando pochissimo l'avambraccio. La velocità del trillo va poi gradualmente accelerata, mentre l'esecutore deve stare attento contro l'insorgere di tensioni nella mano, nel braccio e nelle dita. Se la velocità si fa eccessiva, si perde la coordinazione, si comincia a dover forzare, e il trillo si indurisce e si raggela. Non vi è alcun bisogno di eseguire un trillo a velocità supersonica; un trillo eseguito in tempo relativamente moderato e con scioltezza è il più delle volte perfettamente sufficiente.

L'ESECUZIONE.

Una sciolta esecuzione del trillo può aver luogo in molti modi: le dita possono essere distese o curvate, il polso può trovarsi abbassato o sollevato, e si può usare una grande varietà di diteggiatura. La stessa cosa può dirsi per i trilli in terza. Molto importante è mantenere il braccio in una posizione confortevole, allineare sempre le dita con i rispettivi muscoli dell'avambraccio, e usare i consueti movimenti di aggiustamento del polso e del braccio. Onde evitare ogni tensione, riveste anche una particolare importanza stare molto attenti ai movimenti di aggiustamento orizzontale e verticale che vanno operati quando le varie dita entrano in azione; movimenti che diminuiscono di ampiezza man mano che aumenta la velocità del trillo.

Nell'esempio n. 92 vengono date varie diteggiature per un trillo a due note:



Esempio 92. Diteggiatura per un trillo a due note

Nell'esempio n. 93 vengono fornite quattro diverse diteggiature per un breve passaggio dallo Studio di Chopin sulle terze. La quarta variante permette l'effettuazione di un movimento di aggiustamento ciclico ogni due quarti (ovvero ogni otto terzine).



Esempio 93. Chopin, *Studio*, Op. 25 n. 6 in sol diesis minore

PARTE TERZA

LA TECNICA SI TRASFORMA IN MUSICA

IDENTIFICAZIONE E APPLICAZIONE DELLE FORMULE TECNICHE FONDAMENTALI

Abbiamo ridotto la tecnica pianistica a cinque formule fondamentali e alle loro varie combinazioni. E abbiamo sostenuto che nel testo musicale sono implicitamente indicate quale o quali formule tecniche vanno applicate di volta in volta. Prenderemo ora in esame un brano musicale di una certa ampiezza, nel quale indicheremo per l'appunto le formule tecniche da mettere in pratica sia in fase di studio sia durante l'esecuzione vera e propria.

SIMBOLI DELLE FORMULE TECNICHE, DELLE POSIZIONI DEL POLSO, E INDICAZIONI DINAMICHE ED ESPRESSIVE.

Simboli

| | | |
|--|---|-----------|
| caduta libera | A | |
| indipendenza delle dita, scale e arpeggi | | B |
| rotazione | C | |
| staccato | D | |
| spinta | E | |
| polso basso | ↓ | |
| polso alto | ↑ | |
| legato |  | |
| portato |  | |
| tenuto | - - - - - | |
| staccato | | ovvero |
| marcato | > ^ ^ | ▼ ▼ ▼ ▼ ▼ |

sf = sforzato, accento marcato, o — soprattutto nei passaggi lenti — intensamente espressivo.

TENUTO.

Oltre allo staccato e al legato, vi sono altre due indicazioni per il tocco: il tenuto e il portato. Il tenuto si indica con il segno - - - -, e sta a significare che la nota deve essere mantenuta per l'intero suo valore. Se vi sono più note consecutive «tenute», esse non devono venire eseguite in una connessione tra loro, come se fossero legate. Nel legato noi uniamo una nota all'altra con un movimento del braccio verso l'alto, e lasciando che lo smorzatore ricada lentamente sulla corda; nel tenuto lasciamo che lo smorzatore ricada liberamente. Ciò crea quella soluzione di continuità che è appunto caratteristica del tenuto. Il leggero movimento delle dita è aiutato dai consueti movimenti di aggiustamento orizzontale e verticale dell'avambraccio, ma il sollevamento delle dita stesse non è rallentato dal movimento verso l'alto con il quale il braccio, nel legato, realizza il raggruppamento delle note. Lo smorzatore ricade senza interferenze di sorta, ed il suono cessa chiaramente con l'abbandono del tasto da parte del dito. Tra parentesi, va detto che il segno per il tenuto (-) non indica necessariamente un accento!

PORTATO.

Il portato (a volte chiamato erroneamente «portamento») si indica con il segno  e sta a significare una specie di semi-legato o di semi-staccato; le note non sono legate tra loro, ma vengono dolcemente separate l'una dall'altra. Nell'esecuzione del tenuto bisogna operare un movimento orizzontale del braccio assieme a una precisa articolazione del dito verso l'alto, e la separazione quasi impercettibile tra una nota e l'altra viene data dalla libera caduta dello smorzatore sulle corde. Il portato richiede invece un movimento verticale del polso in giù e in su e una

leggera attività delle dita per ogni singola nota. Questo movimento in su e in giù del polso rallenta l'azione dello smorzatore al punto che la separazione tra una nota e l'altra avviene con gradualità e non improvvisamente. Legato, staccato, portato e tenuto indicano quattro tocchi diversi; un'esatta comprensione delle reciproche differenze aiuta a trovare il giusto movimento in grado di produrre un suono di qualità adeguata.

TECNICA.

Abbiamo ora una chiara nozione delle cinque formule tecniche fondamentali e del loro metodo di esecuzione; distinguiamo le varie differenze di tocco nei suoi quattro generi, e il modo in cui possiamo operarle; sappiamo quali sono le fonti di energia a nostra disposizione, e come possiamo utilizzarle; sappiamo quali sono i fattori che modificano la posizione e l'azione del busto, delle braccia e dei piedi onde meglio adeguarci all'uso dei tasti bianchi e dei tasti neri e alle varie zone della tastiera. Il nostro compito è ora quello di trasferire le formule di notazione dello spartito nelle corrispondenti formule tecniche di esecuzione. La tecnica, nel senso ampio della parola, è dunque l'applicazione di determinati movimenti intesi alla produzione di suoni quali sono richiesti dal testo musicale scritto. Ma la tecnica non è arte: è ancora soltanto un complesso di capacità meccaniche e intellettuali.

L'ARTE.

L'arte si manifesta con un approccio di alto valore estetico, convincente e originale, che rivela l'autentico e profondo significato di un'opera musicale, e che è reso possibile dalla maestria tecnica dell'esecutore. Per arrivare a

questo dobbiamo dunque impadronirci di una tecnica di alto livello; la padronanza tecnica ci permetterà di attingere alle vette dell'arte. Arte, poesia, interpretazione sono entità intangibili e indefinibili, piene di elementi sorprendenti e imprevedibili, ma non è così per l'esecuzione pianistica. Gli elementi della tecnica e dell'esecuzione pianistica sono chiaramente definibili: vanno dall'anatomia del corpo umano ai suoi movimenti, dalla meccanica dello strumento alla forza di gravità. Tuttavia, questi movimenti in cui si sostanzia la tecnica pianistica devono corrispondere al loro equivalente musicale; se vogliamo porre in relazione movimenti ed emozioni, questo è assolutamente necessario!

STUDIARE IN MODO COSCIENTE, NON MECCANICO.

L'esempio musicale che abbiamo scelto è l'esposizione del primo tempo della Sonata Op.53 in Do Maggiore (*Waldstein*) di Beethoven. Come per gli esempi precedenti, abbiamo indicato i simboli delle formule tecniche fondamentali e la relativa posizione del polso. Le battute sono numerate. La molteplicità e la sincronizzazione dei vari elementi tecnici richiedono un'intensa concentrazione, specialmente all'inizio. Paragonato allo studio di tipo meccanico, questo modo di studiare è molto impegnativo: dobbiamo tenere sotto controllo tutta una serie di elementi simultaneamente. Stare attenti soltanto al pollice può essere abbastanza facile; più difficile è controllare il polso, l'avambraccio, la parte superiore del braccio, e l'ampiezza di ogni singolo movimento, tutto nello stesso tempo. Ma man mano che ci impadroniremo del metodo, l'impegno fisico e mentale richiesto sarà sempre minore. Oltre tutto, una volta padroneggiata una tecnica, non vi è bisogno di ulteriore esercizio: non c'è più bisogno di «studiarla»! Conosciamo ormai le nostre formule fonda-

tali, e dobbiamo semplicemente applicarle ai vari passaggi che le richiedono. È come imparare le lettere dell'alfabeto. Da bambini impariamo le lettere una per una, ma una volta imparate non abbiamo più bisogno di «ripassarle»; ci basta usarle, per leggere e per scrivere. Lettura e scrittura continuano a farci migliorare di per sé, e le singole lettere sono ormai in tutto e per tutto nostri strumenti espressivi, sia che si abbia a che fare con una poesia, o con una ricetta di cucina, o con un comunicato meteorologico. Allo stesso modo, le scale, le ottave, il tremolo miglioreranno automaticamente man mano che li usiamo, e si faranno strumenti caratteristici del nostro modo di suonare. (Per altri avvertimenti sul modo di studiare, vedere il Capitolo quattordicesimo).

LA SONATA OP.53 (*Waldstein*): PRIMO MOVIMENTO,
ESPOSIZIONE.

Diamo qui l'esposizione del primo movimento della sonata Op.53 (*Waldstein*) di Beethoven. Ho indicato tanto le formule fondamentali quanto il genere di tocco richiesto e le soluzioni tecniche richieste dal testo musicale. Base della nostra interpretazione sono le indicazioni segnate dall'autore: le legature che abbiamo aggiunto, distinguibili grazie ai puntini, indicano raggruppamenti di natura tecnica.



Esempio 94. Beethoven, *Sonata*, Op. 53 («Waldstein»), primo movimento, esposizione

Le prime due misure vanno suonate in staccato. (D). La sinistra continua con lo staccato fino alla decima misura. Nella terza misura la mano destra comincia il legato (B) con il polso basso, e lo conclude al terzo quarto sollevandolo. Allo stesso modo va eseguita la quarta battuta; qui tuttavia il busto si sposta un poco in avanti onde permettere che la mano destra raggiunga facilmente le note alte da eseguire.

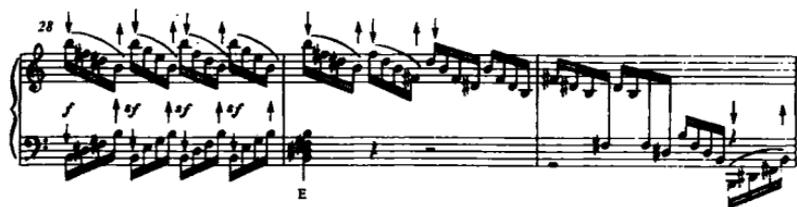
Esempio 94 (continua)



Le misure dalla quinta all'ottava si eseguono allo stesso modo delle misure 1-4. All'inizio della battuta 9 piegarsi leggermente in avanti onde raggiungere con facilità la nota alta (Fa sopra il rigo). La mano destra esegue, nelle battute 9 e 10, un tipico movimento delle cinque dita, per il quale il polso va tenuto basso mentre suona il pollice e lentamente sollevato fino al quinto dito, assieme al consueto spostamento laterale per allineare le dita con i rispettivi muscoli dell'avambraccio. A partire dal secondo quarto della battuta 11, il gomito destro viene mantenuto in una posizione un po' sollevata fino alla fine della battuta stessa affinché le dita eseguano in tutta facilità la scala discendente, mentre il busto si sposta gradualmente verso la propria posizione centrale. La mano sinistra impiega la tecnica della caduta libera (A) per i primi due quarti della misura 11, e poi ascende leggermente verso il primo quarto della battuta successiva, in un movimento tipico di una conclusione di frase. La stessa conclusione si ha per la mano destra all'inizio della stessa battuta, dopo di che ambe-

due le mani vengono lanciate con leggerezza in un arpeggio discendente in do minore, con la tecnica dello staccato (D). Nella battuta 13 una leggera caduta libera (A) ancora per ambedue le mani.

La battuta 14 comincia per la mano sinistra con un'ottava staccata leggermente (D) e poi si unisce alla destra in un'applicazione della formula di rotazione dell'avambraccio (C). Questa formula è applicata dalla mano destra fino alla battuta 16, mentre la mano sinistra la prosegue fino alla battuta 18; nella quale battuta, dopo un'ottava staccata simile a quella d'inizio della battuta 14, prosegue con la rotazione fino alla fine della battuta 22. La mano destra applica la tecnica del legato nelle misure 16 e 17 (il polso si muove verso il basso), e alla misura 18 riassume la rotazione fino alla fine della misura 91. Di nuovo



Dalla battuta 31 alla 34 ambedue le mani combinano assieme la tecnica dello staccato e quella della rotazione. Dalla battuta 35 alla fine della 41 ambedue usano il legato per le note congiunte dalla legatura. Dalla misura 43 alla fine della misura 57 si applicano le stesse formule tecniche usate per le battute da 35 a 41.



Esempio 94 (continua)

The image shows three systems of musical notation for piano, measures 44 to 50. Each system consists of a treble and bass staff. Measure 44 is marked with a 'B' above the staff and a 'cresc.' dynamic marking. Measure 47 is marked with a 'p' dynamic marking and a 'cresc.' dynamic marking. Measure 50 is marked with a 'B' above the staff and 'A' markings below the bass staff. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks such as accents and staccato dots.

Dalla battuta 58 alla fine della 61 la mano sinistra applica la rotazione. Sul primo e sul terzo quarto della battuta 58 la mano destra usa la tecnica dell'arpeggio legato, sul secondo e quarto quarto applica invece la rotazione, il cui impiego prosegue nelle battute 59 e 60. Nella battuta 61 la mano destra compie una scala discendente, con il braccio discosto dal busto. Nelle battute da 62 a 65 la mano destra raccoglie le note del disegno ascendente in gruppi segnati dalla legatura, e la mano sinistra esegue invece accordi staccati. Nelle misure 66 e 67 è la mano destra a ricorrere allo staccato, mentre la mano sinistra usa la formula dell'arpeggio fino al terzo quarto della battuta 67; dopo di che si unisce alla destra nello staccato.

The image shows a system of musical notation for piano, measures 53 to 61. It consists of a treble and bass staff. Measure 53 is marked with 'A' above the staff. Measure 54 is marked with 'B' above the staff. Measure 55 is marked with 'A' above the staff. Measure 56 is marked with 'B' above the staff. Measure 57 is marked with 'A' above the staff. Measure 58 is marked with 'B' above the staff. Measure 59 is marked with 'A' above the staff. Measure 60 is marked with 'B' above the staff. Measure 61 is marked with 'A' above the staff. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks such as accents and staccato dots.

56 *decrec.*

57

58 *cresc.*

59 C

60 *f* (gomito in fuori)

61 C

62 *ff*

63 D

64

65 D

66 *sf* D

67 D

Nelle battute 68-73 la mano destra applica la rotazione, e la sinistra lo staccato. La sinistra esegue un trillo dalla battuta 72 fino alla fine della 73, cui può aggiungersi anche un leggero movimento di rotazione. A questo punto subentra la formula dell'arpeggio legato fino alla fine della misura 77. Gli stessi movimenti delle battute 74-77 vanno eseguiti per le battute da 78 a 85. Le battute 86 e 87, che ripetono le prime due battute, impiegano naturalmente lo staccato.

Esempio 94 (continua)

68 C

fp
C+D

70 C

decresc. *fp*
C+D

72 C

cresc. C

74 E B

fp E B A

77

80

84

p

pp

cresc.

p

pp D

1

Nostro solo scopo nell'esempio n. 94 è stato quello di indicare le soluzioni tecniche (o le formule di movimento) che sono esplicitamente suggerite dal testo scritto. Nessun tentativo di suggerire una nostra intenzione interpretativa, ma soltanto la «traduzione» di formule visive in formule tecniche di movimento. Tuttavia l'individualità interpretativa si manifesta già in questo stadio, poiché la dinamica, i mutamenti di tempo, gli accenti, il fraseggio e la qualità del tocco (tanto per menzionare alcuni fattori) riflettono le nostre personali emozioni, le nostre personali reazioni al testo che abbiamo davanti. In questo momento il nostro compito è però soltanto quello di riconoscere e individuare le formule tecniche, di diagnosticare la soluzione per ogni singola difficoltà, e di applicarle in modo corretto. Dobbiamo sempre ricordarci che ogni nostro

movimento è un movimento complesso; e che è il risultato di una coordinata attività delle dita, della mano, del polso, dell'avambraccio, della parte superiore del braccio, e spesso anche del busto. Oltretutto dobbiamo anche stare attenti all'ampiezza dei movimenti e al grado di energia muscolare impiegata; tutto deve essere ridotto al minimo indispensabile, onde creare un'efficiente collaborazione tra tutti gli elementi che prendono parte al movimento. Sappiamo che non esiste, mentre si suona, un rilassamento totale, ma il nostro scopo è quello di suonare con il minimo sforzo. È auspicabile una totale partecipazione emotiva, ma la partecipazione fisica dev'essere ridotta al minimo. Se otterremo una opportuna interdipendenza tra i vari elementi dell'apparato, e se riusciremo a evitare ogni sforzo eccessivo, ci metteremo in grado di servire meglio la musica. Come già detto, l'emozione e l'esaltazione stessa non è una questione che provenga né che interessi i muscoli, ma deve nascere dalla musica stessa. Ovviamente l'emozione e l'esaltazione potranno anche produrre tensioni e sforzo muscolare, ma un cosciente controllo del nostro meccanismo deve metterci in grado di ridurre questo sforzo al minimo e di impedirgli di ostacolare i nostri procedimenti tecnici. Molte esecuzioni soffrono di un continuo gesticolare fisico stravolto ed eccessivo, che dovrebbe simulare l'intensa partecipazione emotiva del pianista, anche quando la musica esprime un tranquillo e sereno lirismo.

**UN RAPIDO «SU E GIÙ» CHE SI TRASFORMA
IN «DENTRO E FUORI».**

Un procedimento tecnico che non abbiamo ancora discusso è una variante di una formula tecnica che già ci è familiare. Nei passaggi veloci di doppie note il movimento ascendente e discendente dell'avambraccio e del polso che

facilita l'intervento del pollice, si muta in un movimento «dentro e fuori», cioè verso la tastiera e all'opposto. Questo movimento è eseguito dalla parte superiore del braccio, che permette così all'avambraccio, alla mano e alle dita di vibrare in avanti e indietro in senso perpendicolare alla tastiera. Questo procedimento si applica negli esempi dal n. 95 al n. 99, e l'esecuzione di questi passaggi alquanto difficili ne risulterà grandemente agevolata.

Allegro

Esempio 95. Schumann, *Toccata*, Op. 7

Esempio 96. Liszt, *Studio trascendentale n. 5* («Fuochi fatui»)

Suonando lentamente, nello Studio Op.10 n. 7 in Do Maggiore di Chopin, come del resto negli altri esempi, il polso si abbassa quando è impegnato il pollice e si solleva con le altre dita. Tuttavia, in un tempo molto veloce, questo movimento si trasforma nel diverso movimento che abbiamo descritto, convertendo così il movimento verticale del polso in un altro movimento più utile in questo caso. Le dita, come sempre, devono sollevarsi leggermente ai fini di subire lo slancio. Bisogna sempre accertarsi che il movimento del polso ritorni all'andamento ascendente e discendente ogni volta che si ritorna ad un tempo lento o medio-veloce. Il diverso movimento descritto si applica soltanto a velocità molto elevate, e il mutamento avviene in modo pressoché automatico.

Esempio 97. Chopin, *Studio*, Op. 10 n. 7, in Do maggiore

Esempio 98. Brahms, *Variazioni su un tema di Paganini*, Op. 35, libro I, variazione n. 1

Vivace

molto legato
mezzo voce

D

Esempio 99. Chopin, *Studio*, Op. 25 n. 8, in Re bemolle maggiore

INDIPENDENZA E INTERDIPENDENZA

COORDINARE I MUSCOLI, NON FORTIFICARLI,
È LO SCOPO PRINCIPALE.

Discutendo della tecnica pianistica abbiamo privilegiato la coordinazione, la sincronizzazione e l'interdipendenza dell'anatomia umana sullo sviluppo della forza muscolare e sull'isolamento delle varie componenti del meccanismo preposto alla formazione del suono. Durante le interminabili ore tradizionalmente dedicate allo studio, i pianisti tendono a dare troppa importanza allo sviluppo, alla costruzione dei muscoli, onde aiutare così l'indipendenza delle dita, del polso e dell'avambraccio. Naturalmente, non è che l'indipendenza delle dita non sia una cosa di fondamentale importanza; ma il problema è come arrivarci. Un errato metodo di studio non fa che favorire le complicazioni e non riesce a risolvere quello che è il problema essenziale: la debolezza e l'ineguaglianza dell'azione delle dita.

La ragione solitamente avanzata per i truci e noiosissimi esercizi per le dita è che le dita suonano in modo debole e diseguale perché sono deboli e pertanto vanno rafforzate. La verità è che esse funzionano in modo insoddisfacente perché non si trovano nella posizione in cui possono essere soddisfacentemente aiutate dai loro muscoli, e pertanto i più forti muscoli del corpo non possono entrare in funzione; in altre parole non si trovano coordinate con l'insieme dell'apparato.

Noi tutti siamo nati con una certa e notevole capacità di coordinazione: non potremmo sopravvivere altrimenti. Molti principianti cominciano lo studio del pianoforte in una posizione e in una disposizione naturali e normali. Ma dopo un po' si sentono dire che bisogna «rafforzare le dita, specialmente l'anulare», e che bisogna «rafforzare il polso», poiché si tratta di un'articolazione che si stanca dopo una breve serie di movimenti forzati; invece di mobilitare le braccia e il tronco per aiutare le dita, queste vengono incollate alla tastiera, in esercizi in cui quattro delle cinque dita tengono premuti i rispettivi tasti, mentre l'altro dito va su e giù in un forzato e dissennato culturismo. E così si distrugge la coordinazione!

Questo metodo di studio può protrarsi per anni; anzi, si protrae all'infinito perché va contro la natura dell'anatomia umana e contro la normale coordinazione, e quindi non raggiunge mai lo scopo che si prefigge. Bisogna continuare a studiare per conservare queste faticose e dannose abitudini. Quel che si guadagna in una certa indipendenza delle dita, lo si perde in quanto a uso interdependente e coordinato dell'intero apparato; per quanto più forti, le unità così isolate vengono staccate dal resto dell'apparato, che potrebbe mettere a disposizione la propria forza se soltanto le dita fossero messe in condizioni di cooperare.

Lo studio per l'indipendenza delle dita è utile soltanto se viene condotto nell'ambito dell'*interdipendenza*. Gli esercizi per le dita sono utili soltanto se la posizione e la partecipazione del braccio (e cioè dell'avambraccio e della parte superiore) vengono prese in considerazione. Le dita devono venire allineate con i rispettivi muscoli situati nell'avambraccio, e la parte superiore del braccio deve assumersi il compito di portare l'intero apparato nella posizione che più gli si addice. Senza una continua ma sempre leggera attività di aggiustamento del braccio, una vera coordinazione non è possibile. In realtà non possiamo rafforzare i muscoli delle dita, perché sono i muscoli

dell'avambraccio che muovono le dita. Pertanto, se la muscolatura del braccio non è correttamente allineata con le dita, le dita si trovano a dover lavorare con un grave handicap. E del pari, se l'intero apparato lavora in modo corretto, non vi è alcun bisogno di rafforzare né i muscoli dell'avambraccio né qualsiasi altro muscolo. I muscoli più forti forniscono tutta l'energia di cui i muscoli più deboli possano aver bisogno; e inoltre, i leggeri e continui movimenti di aggiustamento del braccio evitano ogni pericolo di irrigidimento del polso.

I PRINCIPALI MOVIMENTI DI AGGIUSTAMENTO.

I principali movimenti di aggiustamento sono: 1) un movimento di aggiustamento orizzontale (o laterale), che allinea le dita con i vari muscoli flessori ed estensori dell'avambraccio; 2) un movimento di aggiustamento verticale, che solleva il polso dalla sua posizione più bassa relativa al pollice, a quella più alta relativa al quinto dito; e 3) un movimento perpendicolare alla tastiera, in avanti e indietro, che con l'aiuto della parte superiore del braccio adatta le dita all'esecuzione sui tasti bianchi o sui tasti neri; il braccio si trova un po' più alto e un po' più avanzato per i tasti neri che non per i tasti bianchi. A questi movimenti possiamo aggiungere quelli operati dal corpo: a destra e a sinistra, in avanti e indietro, in torsione assiale, a seconda dell'occorrenza.

Scopo di questi movimenti (che non dovranno essere né troppo limitati né troppo ampi) è la sistemazione delle dita nella posizione ideale per la loro entrata in funzione. La maggior parte di questi movimenti potranno operarsi automaticamente e istintivamente. Se è così, tanto meglio, ma non sempre si può contare sul solo istinto. È anche possibile che il fare quel che ci viene istintivo ci porti fino a un certo punto, ma non fino in fondo. Quando ci trovia-

mo di fronte a determinati problemi, è importante poter sapere cosa fare. Ma fortunatamente, a tempo debito l'attività cosciente diventa un fatto automatico, purché naturalmente sia veramente acquisita, fatta nostra. Non è necessario che sempre ci si renda coscientemente conto di tutto; dio ne scampi e liberi! L'importante è che all'occorrenza si sia in grado di dominare coscientemente la situazione.

NIENTE PRESSIONE.

Gli onnipresenti movimenti di aggiustamento non soltanto ci permettono di usare propriamente dell'intero apparato, di attivare tutte le necessarie risorse muscolari, ma anche di eliminare ogni forma di durezza, di rigidità, di fissità dai muscoli e dalle articolazioni, che sono le più comuni fonti di inconvenienti nella tecnica e nella qualità del suono. Il continuo alternarsi di sistemi di muscoli antagonisti tra loro giova a rilassare tutti i muscoli di volta in volta impegnati. Naturalmente, questo rilassamento è relativo; rilassati completamente non lo siamo mai. Ma ogni volta che ci troviamo a dover fissare un muscolo o un'articolazione, deve trattarsi di un evento momentaneo; non solo perché i muscoli lavorano meglio così, ma anche in considerazione della natura e delle caratteristiche tecniche del pianoforte. Quando il martelletto viene messo in funzione ad adeguata velocità, esso colpisce la corda in una frazione di secondo, e immediatamente dopo ritorna al suo posto, senza prostrarre nessuna pressione sulla corda stessa. Mantenere la pressione sui tasti può essere anche una gratificante abitudine (vedi il Capitolo tredicesimo), ma è cosa del tutto inutile e non necessaria. Tanto vale non farvi ricorso.

Il mantenimento della pressione è necessario soltanto per gli strumenti ad arco. È una delle ragioni per le quali violinisti, violisti, violoncellisti praticano il vibrato, che serve non solo alla bellezza del suono ma anche al rilassamento alternativo della tensione muscolare attraverso un continuo e leggero mutamento di posizione. È la rapida alternanza di muscoli antagonisti, che evita l'irrigidimento causato da una prolungata tensione muscolare. Essa aiuta anche a risolvere i problemi di intonazione, e — finalmente — la qualità stessa del suono trae giovamento da un'azione muscolare fisiologicamente vantaggiosa.

Altro importante vantaggio dei movimenti di aggiustamento è la maggior velocità e potenza delle dita. Per piccoli che possano essere questi movimenti, la loro corretta esecuzione, il loro tempestivo sincronizzarsi in senso orizzontale, verticale e perpendicolare al piano della tastiera, bastano a dare alle dita quello slancio che ne aumenta la velocità. Questo si verifica anche quando si suona in tempo molto veloce, e i movimenti sono così contenuti da risultare praticamente impercettibili.

QUEL CHE VA SPECIFICATO È IL SENSO,
NON L'AMPIEZZA, DEI MOVIMENTI.

Mentre possiamo chiaramente definire il senso dei movimenti (orizzontale, verticale, perpendicolare, assiale), la determinazione dell'ampiezza dei movimenti stessi è una questione puramente individuale e dipende dall'anatomia di ciascuno. Un braccio lungo con dita corte si muove in modo diverso da un braccio corto con dita lunghe; l'unica cosa sicura è il senso in cui il movimento si svolge. Del pari, i movimenti di aggiustamento del corpo servono al pianista per mantenere l'equilibrio, e l'ampiezza dipende an-

che in questo caso dalle varie sezioni della sua personale anatomia. Dobbiamo preoccuparci anche della corretta posizione dell'intero meccanismo (busto, gambe, testa), e della distanza dello sgabello dal pianoforte, e dall'altezza dello sgabello stesso.

Le cinque formule tecniche fondamentali prevedono le seguenti modalità di partecipazione attiva o di presenza passiva:

Caduta libera. Partecipazione attiva dell'intero braccio, della mano e delle dita durante il sollevamento e durante l'approccio con la tastiera. Nessuna partecipazione attiva del corpo e della testa.

Cinque dita, scale e arpeggi. Anche qui, l'intero braccio, la mano e le dita partecipano attivamente; il corpo si muove a seconda della posizione delle mani sulla tastiera.

Rotazione. Solo avambraccio e dita sono *attivamente* impegnati nella rotazione assiale dell'avambraccio; non il polso, né la parte superiore del braccio. Se la rotazione supera una certa ampiezza, entra in gioco anche la parte superiore del braccio, eseguendo una rotazione assiale che provoca uno spostamento laterale dell'avambraccio; per intervalli di estrema ampiezza, anche la parte superiore del braccio si sposta lateralmente.

Staccato. Attività continua dell'intero braccio, della mano e delle dita; non della testa né del corpo.

Spinta. Entrano in attività tutti i muscoli del corpo, con esclusione della forza di gravità. Pressoché impercettibile il movimento dell'avambraccio e della mano. Immobili la testa, il busto e i piedi; essi forniscono il supporto agli elementi che eseguono la pressione e assorbono il rimbalzo causato dai tasti. Nessun elemento rimane passivo.

Oltre alle forme di partecipazione attiva entrano indirettamente in gioco anche forme di partecipazione passiva:

Caduta libera. Durante il movimento discendente del braccio, provocato dalla forza di gravità, il braccio stesso è totalmente passivo.

Cinque dita, scale e arpeggi, Movimento del tutto attivo, non esistono partecipazioni passive.

Rotazione. Nella rotazione assiale dell'avambraccio la parte superiore del braccio si limita a reggere il resto del braccio stesso; per ogni altro aspetto è del tutto passiva. Può anche muoversi indipendentemente, ma questo non ha nulla a che fare con il movimento in questione. La sua partecipazione si fa attiva soltanto per intervalli di maggiore estensione.

Staccato. Non esistono movimenti di partecipazione passiva se non nell'istante del rimbalzo, in passaggi di grande forza e di grande volume sonoro.

Spinta. Nessuna partecipazione passiva.

ESERCIZI PER «COSTRUIRE I MUSCOLI» DELLE DITA.

Come già detto più sopra, nostro scopo è sviluppare indipendenza nell'ambito dell'interdipendenza; è per questo che in questo capitolo abbiamo fatto così ampio riferimento al concetto dell'interdipendenza.

Dobbiamo ora esaminare i nefasti effetti degli esercizi di irrobustimento delle dita quando non si tiene sufficiente conto dell'interdipendenza delle dita stesse con tutto il resto dell'apparato. Gli esercizi di cui agli esempi n. 100 e 101 sono tipici di questa attenzione all'indipendenza, ai danni dell'interdipendenza.



Esempio 100. Esercizio per l'articolazione delle dita (dannoso: la fissità della posizione)



Esempio 101. Idem, più sforzato

Quella povera vittima che è lo studente, viene invitato in questo caso a schiacciare quattro tasti, alzare il dito che deve suonare, e ripetere questo movimento in su e in giù fino a che non avverte un certo grado di affaticamento e di tensione nell'avambraccio. Procede allora al dito successivo, mentre il dito precedentemente usato si unisce agli altri nel premere anche lui il suo bravo tasto. Durante tutta questa operazione il braccio e il polso devono rimanere immobili, e mantenere questa posizione fissa grazie alla tensione contemporanea sia dei flessori che degli estensori. Questo esercizio rappresenta un'esperienza alquanto spiacevole, ma dovrebbe — stando alle intenzioni — migliorare le nostre possibilità tecniche. Invece, se proviamo a praticare l'esercizio n. 101, l'esperienza non solo è spiacevole ma si fa sempre più dolorosa man mano che applichiamo la formula a intervalli più ampi, e alla fine diventa veramente dannosa. Tuttavia, noi ci sentiamo edificati: paghiamo il nostro debito verso la società, l'Arte e il nostro insegnante; stiamo lavorando duro! Il dolore si fa cronico, ma ancora non basta a fermarci, anche se vi è sempre la speranza che si trasformi ormai in una tendinite cronica; cosa che non mancherà di verificarsi se solo insisteremo ancora un po' in questo passatempo masochistico. Sarà questo il «colpo di grazia» che ci libererà da ogni ulteriore indebita sofferenza: dovremo infatti rinunciare completamente al pianoforte!

Ci sono troppe cose sbagliate in questo modo di affrontare la tecnica. Il compito dei muscoli dell'avambraccio è quello di agire come complesso di sistemi antagonisti: i muscoli flessori spingono in giù le dita, gli estensori le sollevano. Se le quattro dita che in questo esercizio rimangono inattive, invece di riposare, sono obbligate a mantenere schiacciati i tasti, i loro muscoli flessori rimangono permanentemente in tensione; il che non solo non è necessario ma è addirittura dannoso. Oltre tutto, siccome braccio e polso si trovano fissi e immobili, anche il dito attivo

manca del corretto allineamento con i propri rispettivi muscoli dell'avambraccio. Sappiamo che ogni dito ha una sua posizione ottimale, nella quale agisce con uno sforzo minimo; impedendo al polso e al braccio di muoversi, impediamo alle varie dita di trovare questa posizione. La corretta posizione di ogni dito si ottiene con gli aggiustamenti orizzontali, verticali e perpendicolari al piano della tastiera; movimenti impossibili quando il polso è costretto all'immobilità. E così, quello che dovrebbe essere un fiume di libere e gioiose attività (dal pollice al mignolo e viceversa) diventa una sorta di tormentosa ipnosi.

IL SISTEMA D'ALLARME.

È vero che col passar del tempo il dolore diminuisce, perché i muscoli (al pari del suono) si fanno duri e insensibili, ma anche questo — a sua volta — provoca altri danni: 1) la coordinazione e l'interdipendenza dell'intero sistema ne risultano danneggiate, e 2) i muscoli, desensibilizzati, risultano incapaci di svolgere la loro funzione di segnali d'allarme quando lo sforzo cui sono sottoposti si fa eccessivo. In poche parole, i muscoli si sono rafforzati ma hanno perso in sensibilità. E questa è una brutta situazione, perché il primo sintomo che rivela l'erroneità di quel che stiamo facendo è proprio il senso di fatica e di tensione dei muscoli sottoposti a un indebito lavoro; quando questo senso viene avvertito, i muscoli più forti dovrebbero accorrere in aiuto, da bravi «fratelli maggiori». Così ci troviamo presi in un circolo vizioso: vogliamo irrobustire i muscoli deboli, ma così facendo eliminiamo l'attivazione istintiva dei muscoli più forti; e senza aiuto da parte dei muscoli più forti dobbiamo sempre più irrobustire i muscoli deboli. Il risultato è ottusità e dolore muscolari. E quel che è peggio, un apparato che funziona male produce un suono cattivo.

Invece degli esercizi per la sola indipendenza delle dita, veramente utili sono gli esercizi per le dita che prevedono una corretta partecipazione del braccio. Basta questa corretta partecipazione, e le dita acquisteranno forza ed eguaglianza senza nessuno sforzo eccessivo. La coordinazione dei muscoli deboli con quelli più forti è molto più utile di ogni forma di culturismo. La sensazione di fatica che si avverte nelle dita non è necessariamente un segno di debolezza ma è una richiesta di aiuto. E in verità, quel che si dovrebbe fare è sviluppare questo sistema di allarme, invece di desensibilizzarlo.

LA CIRCOLAZIONE SANGUIGNA.

Malgrado tutti i danni che provocano, bisogna riconoscere che questi dolorosi esercizi di costruzione muscolare, di culturismo, come tutti gli esercizi, favoriscono la circolazione sanguigna. Quando lasciamo da parte questi esercizi, per un po' le dita sembrano davvero registrare un sollievo e muoversi con maggiore facilità e scioltezza. È per questo che spesso sono usati come esercizi di riscaldamento, all'inizio di ogni tornata di studio, per sciogliere i muscoli. La mia opinione è che se si attiva l'intero corpo — attraverso un'equa distribuzione dei movimenti e degli sforzi tra tutte le componenti — non vi è alcun bisogno di fare esercizi di riscaldamento. Dopo tutto un pianista non usa muscoli diversi da quelli che usa quotidianamente per sollevare una sedia, per aprire una porta, per scrivere una lettera; e per far questo non ha certo bisogno di esercizi di riscaldamento. Quando suonare il pianoforte diventa un'attività che si compie senza sforzo, il bisogno di un riscaldamento muscolare non esiste più. Ci si può sempre stropicciare le mani o stiracchiare le braccia se ci si sente un po' intorpiditi. Se fare questo vi piace, fatelo dunque pure, ma non createne un sovraccarico per i muscoli.

Il miglior modo per pervenire a una vera indipendenza delle dita è quello di trovare e ingranare le posizioni di polso e di braccio ideali per ciascun dito; ogni dito deve assumere questa posizione ottimale quando è chiamato ad agire.

Anche se abbiamo posto l'accento sull'interdipendenza reciproca di braccio, mano e dita, è ovvio che la stessa esigenza si pone per l'intero corpo. Spesso, per mantenere il corpo in equilibrio, noi mutiamo posizione ai piedi e alla testa. Più si verifica questa interazione tra le varie parti del corpo, più economico e sciolto sarà il suonare il pianoforte. Una volta che l'intero corpo è coinvolto in questa partecipazione e che l'azione muscolare è ben distribuita tra tutte le varie componenti dell'apparato, sembrerà quasi che l'esecutore neppure si muova, anche se starà suonando alla velocità di un fulmine e forte come un tuono.

I PEDALI

I PEDALI INTRODOTTI PER SMORZARE IL SUONO DELLE CORDE PIÙ LUNGHE.

Man mano che il pianoforte si evolveva verso la sua forma attuale, e specialmente man mano che cresceva di dimensioni, varie modifiche e aggiunte si rendevano necessarie per regolare la durata del suono, il volume e il controllo del suono stesso. Le corde si andavano facendo sempre più lunghe, e più o meno all'epoca di Mozart l'eccessiva risonanza di queste lunghe corde ha dovuto venir limitata. Le note di passaggio dissonanti non producevano nessun danno nei vecchi strumenti, con le loro corde più corte, perché i suoni non duravano sufficientemente a lungo per interferire con le armonie fondamentali date dal basso.

LA SORDINA AZIONATA ORIGINARIAMENTE NON CON IL PIEDE MA COL GINOCCHIO.

Intorno alla metà del XVIII secolo, quando le corde si erano fatte già abbastanza lunghe, il problema sembrava essere sfuggito di mano. E così, al pianoforte fu aggiunto un meccanismo, azionato dal ginocchio, che serviva a smorzare il suono di queste cacofonie indesiderate. Questo sistema, chiamato sordina, agiva sulle corde, calando su di esse un piccolo tampone di feltro che permetteva

all'esecutore di farne cessare le vibrazioni. A suo tempo il piede si sostituì al ginocchio, e il tutto venne chiamato «pedale», in modo che il pianista ebbe a sua disposizione un efficacissimo strumento per mescolare assieme o distinguere e isolare le sonorità. Il suo bagaglio di effetti speciali si arricchì notevolmente: egli fu in grado di affievolire le sonorità, di rafforzarle, di mescolarle, e di creare suoni che potevano sembrare magici o spettrali, a seconda della propria sensibilità individuale.

I DUE O TRE PEDALI DEL PIANOFORTE ODIERNO.

La notevolè evoluzione dell'uso del pedale portò a volte a degli eccessi; nei primi anni del XIX secolo il pianoforte giunse a possedere addirittura sei o otto pedali, taluni dei quali producevano l'imitazione dei tamburi o dei piatti. Più tardi, il numero dei pedali fu ridotto a due o tre.

NOMENCLATURA DEL PEDALE.

Un'esauriente storia dell'evoluzione del pedale la si può trovare nei molti eccellenti libri sulla storia del pianoforte; qui non la ricorderemo, così come non ci sembra necessario descrivere il pedale, che è ben familiare a tutti noi. Qualche confusione si crea a volte per la terminologia, poiché i tre pedali sono definiti con una certa varietà di nomi, e a volte ci si può trovare nell'imbarazzante situazione di non saper bene di che pedale si sta parlando. Mi sembra molto semplice e conveniente parlare di pedale di destra, di sinistra, e di mezzo. Il pedale di sinistra è a volte chiamato *una corda*, o *due corde*; *pedale di sordina*, o *sordina*. Ciò che crea una confusione particolarmente spettacolare è il fatto che in varie epoche venne chiamato originariamente «sordino» il tampone di feltro (smorza-

tore) che cala sulle corde a smorzarne le vibrazioni. In molte composizioni pianistiche di Beethoven troviamo l'indicazione *con sordino* e *senza sordino*; ad esempio, nel Secondo movimento del Terzo concerto per pianoforte e orchestra, e nel Primo movimento della sonata Op. 27 n. 2 *al Chiaro di luna*. Ma Beethoven con la parola *sordino* indica non il pedale, quanto appunto il tampone di feltro; pertanto, in questi casi, *con sordino* significa senza pedale, e *senza sordino* significa con pedale, intendendosi ovviamente il pedale di destra ovvero pedale «del forte».

Quale che sia il nome che diamo ai pedali (e potremmo senz'altro metterci d'accordo su pedale di *destra*, di *sini-*
stra e *tonale*) il loro ruolo è estremamente importante. Essi legano e fondono le sonorità, e producono effetti unici e indimenticabili.

IL PEDALE DI DESTRA: UN SUONO PIÙ RICCO.

Il pedale di destra è in genere chiamato pedale del forte, perché il suo impiego vale ad accrescere il volume del suono prodotto. Quando schiacciamo il pedale, per mantenere il suono di una nota o di un accordo, varie altre corde del pianoforte entrano in vibrazione «per simpatia». (Le vibrazioni per simpatia sono quelle che si producono in un determinato corpo con la stessa lunghezza d'onda — o di una frazione intera di essa — di altro corpo posto in vibrazione in precedenza.) Senza pedale, noi sentiamo le vibrazioni delle sole corde che sono state colpite dal martelletto, perché sono le uniche per le quali lo smorzatore è sollevato. Se suoniamo il Do centrale senza pedale, solo le armoniche di questa corda partecipano al suono. Al contrario, se premiamo il pedale di destra suonando un Do centrale, *tutte* le altre corde del pianoforte — duecento

circa — sono poste in condizione di vibrare per simpatia: il Do centrale farà entrare in vibrazione i propri armonici superiori, più note o un grosso accordo produrranno vibrazioni simpatiche ancora più ricche, prolungando il suono e aggiungendovi una corona di svariati armonici.

IL REGISTRO.

Non esistono regole precise e inderogabili per l'uso del pedale di destra, tuttavia vi sono dei validi principi che vanno tenuti presenti. In generale, per le corde del registro alto si può usare molto più pedale che per quelle del registro medio e basso. Anzi, le note più alte nel pianoforte non hanno neppure lo smorzatore, dato che il loro suono è così breve che non riesce a permanere tanto da disturbarci con una dissonanza. Si può benissimo eseguire una scala nel registro alto mantenendo schiacciato il pedale di destra; cosa impossibile nel registro basso. Più ci si sposta verso sinistra sulla tastiera, e più risulterà cacofonico ogni suono simultaneo. Una terza maggiore è una consonanza perfetta, ma suonata sul registro basso profondo si trasforma in un sinistro brontolio, si usi o non si usi il pedale.

GLI ARMONICI.

Come regola generale, si può sempre usare il pedale per un qualsiasi numero di note che facciano parte degli armonici di una data nota fondamentale udibile.

Man mano che saliamo lungo la scala degli armonici, gli intervalli diminuiscono; l'ottava è seguita da una quinta, poi seguono una quarta, una terza maggiore, una terza minore, una seconda maggiore, e via dicendo. Anche se talune di queste note creano intervalli dissonanti (tempe-



Esempio 102. Armonici di La; tutte le note possono essere unite col pedale alla nota fondamentale

rato o meno che sia lo strumento) esse possono venire legate dal pedale purché la loro nota più bassa (ovvero il suono fondamentale) si trovi nell'ambito dei suoni percepibili dall'orecchio umano. Come ricordato più sopra, gli intervalli suonati nel registro inferiore del pianoforte hanno un suono «cattivo» perché la loro nota fondamentale si trova al di sotto di questo ambito, in una frequenza non percepibile dall'orecchio umano. È comunque sempre più sicuro usare il pedale per le note del registro superiore, specialmente quando viene suonata e fatta sentire anche la nota fondamentale.

IL MOMENTO DI APPLICAZIONE DEL PEDALE.

In generale, si introduce il pedale immediatamente dopo aver premuto il tasto. È preferibile catturare il suono *dopo* che il martelletto ha colpito la corda e che lo smorzatore è stato sollevato. In questo modo ci è possibile prolungare esclusivamente il suono, escludendo il rumore del martelletto, del tasto e dello smorzatore, che per quanto minimo possa essere, influenza pur sempre la purezza del suono. Il momento esatto nel quale introdurre il pedale, dipende dal registro nel quale si suona: il registro inferiore richiede un tempo maggiore del registro medio e superiore per produrre un suono puro; pertanto, introdurremo il pedale un po' più tardi. Per quello che riguarda la quantità di pedale da usare, il migliore e unico giudice è l'*orec-*

chio. Se ascoltiamo attentamente, useremo sempre il pedale a tempo debito. Dato che ogni pianoforte e ogni sala sono diversi l'uno dall'altro, dovremo sempre stare bene attenti, specialmente al cambiamento delle armonie, a quando si verifica una dissonanza, o a quando è il caso di rilevare una voce; possiamo desiderare o non desiderare la fusione di determinate sonorità. Vi deve dunque essere una frazione di tempo tra lo schiacciamento di un tasto e l'introduzione del pedale; ma questa frazione di tempo è soggetta a variazioni.

PEDALE INTERO, MEZZO PEDALE, ECC.

Ben presto, dopo l'invenzione del pedale, i compositori cominciarono a indicarne l'uso nel testo. Dobbiamo prestare attenzione a queste indicazioni, quando siamo certi che esse sono dell'autore, perché si tratta di indicazioni di fonte autentica, e spesso molto esplicite. Tuttavia, esistono a questo riguardo varie ragioni di incertezza; anzitutto, la maggior parte delle indicazioni si limitano a segnalare quando il pedale va introdotto, ma non dicono se va usato tutto o in parte. E il pedale può essere impiegato al cento per cento delle sue possibilità, oppure a metà, o a un terzo, o a un quinto e via dicendo. Se schiacciamo il pedale fino in fondo, gli smorzatori saranno del tutto allontanati dalle corde; un pedale premuto solo in parte varrà a smorzare le corde solo in parte, producendo un effetto sonoro del tutto diverso.

Le dimensioni del pianoforte hanno anch'esse una precisa influenza sulla quantità del suono, poiché la lunghezza delle corde varia con il variare della lunghezza dello strumento. Il pianoforte dei tempi di Mozart e di Beethoven aveva un suono più debole e di più rapido decadimento che non il pianoforte dei tempi di Liszt o dei nostri tempi.

Beethoven, nei seguenti ben noti esempi, indica tempi di pedale alquanto lunghi:

Rondo
Allegretto moderato

sempre pp

pp

pp

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a piano (right) staff and a bass (left) staff. The first system is marked 'Rondo Allegretto moderato' and 'sempre pp'. The second and third systems are marked 'pp'. Pedal markings (a vertical line with a horizontal bar) are placed below the bass staff in each system, indicating long pedal durations. The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the bass part provides a harmonic accompaniment.

Esempio 103. Beethoven, *Sonata*, Op. 53 («Waldstein») in Do maggiore, primo movimento

con espressione e semplice

Allegro

cresc.

D

The image shows two systems of musical notation for the first movement of Beethoven's Sonata Op. 53. Each system consists of a piano (right) staff and a bass (left) staff. The first system is marked 'con espressione e semplice'. The second system is marked 'Allegro' and 'cresc.'. A pedal marking (a vertical line with a horizontal bar) is placed below the bass staff in the second system, indicating a long pedal duration. The piano part features a melodic line with some grace notes, while the bass part provides a harmonic accompaniment.

Adagio

Largo

sf

pp

A

B

con espressione e semplice

Esempio 104. Beethoven, *Sonata*, Op. 31 n. 2 in re minore, primo movimento

sempre legato

pp

A

B

Esempio 105. Beethoven, *Sonata*, Op. 101 in La maggiore, secondo movimento

p dolce

D

C

cresc.

f

C

(B)

Esempio 106. Beethoven, *Sonata*, Op. 53 («Waldstein») in Do maggiore, ultimo movimento



Esempio 107. Beethoven, *Concerto n. 4*, Op. 58 per pianoforte e orchestra, terzo movimento

**FUSIONE DEL REGISTRO INFERIORE, MEDIO
E SUPERIORE, SU UN PUNTO D'ORGANO.**

L'arte del pedale si fonda sulla nostra abilità di fusione degli armonici. Per esempio, si prenda una sequenza di armonici; accentuando e colorendo questo o quello dei vari armonici di questa sequenza, noi possiamo creare innumerevoli effetti sonori, anche senza alcuna variazione dinamica. Se si considera il fatto che esistono poi tutte le possibili variazioni di dinamica, di tocco, di tempo e di ritmo di ciascuna combinazione di armonici, si può immaginare quale grande varietà di effetti può essere ottenuta nell'ambito degli armonici di ogni singola nota.



Esempio 108. Armonici di Do, con l'accentuazione di varie combinazioni armoniche

Già ai tempi di Bach si usava tradizionalmente fondere insieme determinate armonie, specialmente accordi di tonica e di dominante. Ma il tutto va usato con discrezione. Per esempio, se eseguiamo le note del basso piano, suonando più forte il registro medio, in un passaggio di complesse armonie, produrremo un effetto impastato, confuso, e comunque sgradevole. Se invece marchiamo leggermente il basso, teniamo un poco in sottofondo il registro medio, e facciamo sentire un po' di più le note superiori, la fusione di accordi può produrre un bellissimo effetto.

L'ORECCHIO È IL SOLO GIUDICE.

Non bisogna prendere alla lettera le indicazioni di pedale dei citati esempi di Beethoven; anzi, dobbiamo cercare di individuare, sotto quei segni, il vero significato tecnico ed estetico. Vari compositori contemporanei, come ad esempio Bartók e Prokofiev, danno indicazioni molto più precise, segnando a esempio l'uso del mezzo pedale, o il tremolo del pedale stesso. Molti altri compositori, tuttavia, non si spingono a tanto.

Suonando sul pianoforte dei nostri tempi sarebbe ingenuo e pedantesco schiacciare il pedale fino in fondo e tenerlo lì fino alla fine solo perché «Beethoven ha detto così». Ne verrebbe un effetto confuso e cacofonico, mentre in realtà Beethoven voleva un effetto di leggera nebbia armonica, con due o più armonie diverse emergenti sopra una nota fondamentale o sopra un accordo. Dobbiamo ricordarci che il suo pianoforte aveva corde molto più corte delle nostre, e che egli non usava mai indicare la quantità di pedale desiderata.

IL TREMOLO DI PEDALE.

Il tremolo di pedale è un artificio di grande effetto che può essere usato sia per fondere insieme sia per chiarire e distinguere le varie sonorità. È usato con frequenza nella musica dell'espressionismo e nella musica moderna in genere, ma può trovare applicazione in ogni stile. Alcuni buoni esempi di pedale *vibrato* (come il tremolo è spesso chiamato) sono i seguenti:

First system of musical notation for Example 109. It features a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The tempo marking is "Presto". The first staff has a slur over it with the instruction "p molto legato". The second staff has a slur over it with the instruction "gomito in fuori". Both staves show a tremolo effect indicated by vertical arrows pointing to the notes. The music consists of eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation for Example 109. It continues the piece with the same tempo and key signature. The first staff has a slur over it with the instruction "gomito in fuori". The second staff has a slur over it with the instruction "gomito in fuori". Both staves show a tremolo effect indicated by vertical arrows pointing to the notes. The music consists of eighth and sixteenth notes.

Third system of musical notation for Example 109. It continues the piece with the same tempo and key signature. The first staff has a slur over it with the instruction "gomito in fuori". The second staff has a slur over it with the instruction "gomito in fuori". Both staves show a tremolo effect indicated by vertical arrows pointing to the notes. The music consists of eighth and sixteenth notes.

Esempio 109. Chopin, *Studio*, Op. 25 n. 2, in fa minore

Fourth system of musical notation for Example 109. It continues the piece with the same tempo and key signature. The first staff has a slur over it with the instruction "sotto voce e legato". The second staff has a slur over it with the instruction "sotto voce e legato". Both staves show a tremolo effect indicated by vertical arrows pointing to the notes. The music consists of eighth and sixteenth notes.

(Mezzo pedale; lento vibrato, irregolare)



Esempio 110. Chopin, *Sonata in si bemolle minore*, Op. 35, quarto movimento

Presto misterioso

Musical score for Ginastera's Sonata, secondo movimento. The score is written for piano and consists of two staves. The music is in a minor key and features a complex, flowing melody with many accidentals and a steady eighth-note accompaniment. The tempo is marked "Presto misterioso".

pp e molto legato,
coi due ped.

Esempio 111. Ginastera, *Sonata*, secondo movimento

Moderatamente animato
leggero, uguale e lontano

Musical score for Debussy's «Fuochi d'artificio», dai *Preludi*. The score is written for piano and consists of two staves. The music is in a minor key and features a complex, flowing melody with many accidentals and a steady eighth-note accompaniment. The tempo is marked "Moderatamente animato" and "leggero, uguale e lontano".

pp 3 3 3 3 3 3 3 3

mezzo pedale vibrato

Esempio 112. Debussy, «Fuochi d'artificio», dai *Preludi*

Tra parentesi, va detto che il pedale vibrato può essere usato in modo irregolare o regolare, con movimenti veloci o più lenti, a seconda dell'orecchio e della fantasia di ciascuno.

IL CRESCENDO.

Un altro efficace uso del pedale destro è il *crescendo*, sia nei passaggi *forte* che in quelli *piano*. Il pedale di destra è in grado di produrre un effetto di crescendo semplicemente lasciando che si generino vibrazioni per simpatia in tutte le corde. È molto efficace per brevi passaggi dal sapore di glissando, sia *pianissimo* che *fortissimo*, quali quelli degli esempi n. 113 e 114:

Esempio 113. Mozart, *Concerto in re minore*, K. 466, primo movimento

Esempio 114. Liszt, «Mephisto Waltz»

L'ARMONIA.

Dal momento che il pedale di destra aiuta a fondere e sin-

cronizzare suoni, accordi e armonie, un'approfondita conoscenza dell'armonia è la necessaria premessa a una sua efficace applicazione. Il pedale torna molto utile anche nella musica contemporanea, dove le note e le armonie importanti vengono spesso oscurate da note vicine o da note alterate (diesis, bemolle, eccetera). Il pedale può veramente servire molto nella sottolineatura delle note strutturalmente importanti. Tutto sommato, è consigliabile usare il pedale quanto più possibile. Il pedale dev'essere considerato come un artificio per riportare il pianoforte alla sua antica e beata condizione, quando non esistevano gli smorzatori a impedire e smorzare la grande ricchezza delle vibrazioni simpatiche tra tutte le sue corde. Usiamo dunque il «*sordino*», lo smorzatore (rinunciamo cioè al pedale) soltanto quando l'accavallarsi delle sonorità richieda qualcosa che cancelli ed elimini i suoni indesiderati. Gli smorzatori in effetti, possono soffocare bruscamente le vibrazioni delle varie corde; ma questa caratteristica può anche essere sgradita, soprattutto alla fine di un periodo musicale. Del tutto preferibile, in questo caso, un delicato uso del pedale e un leggero sollevarsi delle dita, aiutate dal braccio. Sono pienamente d'accordo con la risposta che diede un ottimo pianista a chi gli chiedeva quando usava il pedale di destra. La sua risposta fu: «Tutte le volte che non sta male». E in effetti un'ottima idea è quella di usare un po' di pedale sulla nota conclusiva di ogni singola frase musicale.

INDICAZIONI DI PEDALE.

Vi sono molti modi di indicare l'uso del pedale. Di solito, il segno *Ped.* indica il punto in cui il pedale va introdotto, e un asterisco * il punto in cui il pedale va tolto. Altre volte si usa invece il segno , in cui i trattini verticali stanno a significare l'inizio e la fine del pedale.



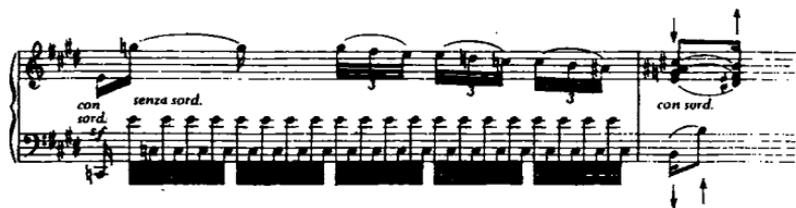
Esempio 115. Indicazione di pedale

A volte, a indicare la durata del pedale, si usano dei puntini: *Ped.* Occasionalmente sono usate anche le indicazioni « $\frac{1}{2}$ pedale» o « $\frac{1}{3}$ pedale». Per il tremolo di pedale, o pedale vibrato, troviamo a volte le parole stesse o il segno seguente: *Ped.* ~~~~~

Un'altra indicazione per il pedale di destra — usata spesso da Beethoven — è *tutte le corde*. A volte, tuttavia, questa espressione è sostituita da quella di *tre corde*; l'espressione significa che bisogna lasciar vibrare tutte e tre le corde relative a una nota, ed è usata quando in precedenza si è introdotto il pedale di sinistra. A suo tempo, l'indicazione *tutte le corde* è passata a significare che tutte le corde andavano liberate dagli smorzatori: e dunque significò semplicemente che bisognava premere il pedale.

SENZA SORDINO, CON SORDINO.

Come già detto più sopra, l'espressione *senza sordino* è anch'essa un'indicazione [obsoleta] di pedale, tra l'altro frequentemente usata da Beethoven. Significa che bisogna usare il pedale di destra, mentre l'espressione *con sor-*



Esempio 116. Beethoven, *Concerto n. 3, in do minore, Op. 37*, secondo movimento

dino indica che bisogna toglierlo, permettendo così agli smorzatori di scendere sulle corde a smorzarne il suono.

IL PEDALE NELLA MUSICA BAROCCA E PRE-BAROCCA.

Anche quando il testo musicale non riporta alcune indicazioni per il pedale, e sempre che non vi sia una particolare ragione per non farlo, l'uso del pedale è sempre opportuno. Come ho già detto, unico giudice è l'orecchio. Anche se la musica del barocco è stata scritta prima dell'invenzione del pianoforte con i suoi pedali, è perfettamente legittimo usare tutti i mezzi possibili per rendere quella musica quanto più possibile rispondente alla nostra sensibilità musicale. Il pianoforte non è stato inventato come un di più, come un'aggiunta superflua a una famiglia di strumenti già esistenti e del tutto soddisfacenti. Al contrario, è stato inventato perché ce n'era bisogno, perché i suoi predecessori non soddisfacevano più, perché i compositori scrivevano musica che stimolava gli strumenti a tastiera verso una precisa evoluzione. Il maggiore volume di suono, e la maggiore espressività del pianoforte erano altrettanti passi avanti rispetto ai suoi antenati, e l'introduzione del pedale lo dotò di un ulteriore arco di possibilità tonali. Arpeggi, scale, tremoli sono molto migliori con il pedale, e questo vale per ogni periodo e per ogni stile, sia per la musica romantica che per quella contemporanea. Do-

sato con giudizio, il pedale può anche giovare alla stessa musica polifonica.

IL PEDALE DI MEZZO, O PEDALE TONALE: INSOSTITUIBILE PER L'ISOLAMENTO E LA FUSIONE DI CERTE NOTE.

Il pedale di mezzo — o pedale tonale — è un'aggiunta relativamente recente al pianoforte, di origine americana, ma adottata ultimamente da talune fabbriche di pianoforti europee e giapponesi. Si tratta senza dubbio di un'innovazione positiva. Il pedale tonale ci permette di mantenere il suono di una o più note durante l'esecuzione di un determinato passaggio, senza che le note del passaggio stesso permangano a confondersi tra loro e con le altre. Il pedale tonale mantiene insomma soltanto le note che stanno suonando quando esso viene introdotto; e non le successive. La sua funzione è molto, molto importante. Correttamente usato, non è da meno del pedale di destra, e io personalmente lo uso quasi con altrettanta frequenza. Deve essere introdotto subito dopo che il tasto (o i tasti) è stato premuto; lo smorzatore del tasto (o dei tasti) si trova in questo momento sollevato, permettendo alle corde di vibrare.

QUANDO USARE IL PEDALE DI MEZZO.

Dal momento che il pedale di mezzo prolunga soltanto le note che desideriamo prolungare, esso è ideale per i punti d'organo (*pedali* anch'essi, nella terminologia polifonica corrente) e per le note tenute, ogni volta che non vogliamo fondere tutto con l'uso del pedale di destra. Per esempio, possiamo voler mantenere una serie di armonici, di una data nota o di un dato accordo, e far sì che questi e solo questi generino vibrazioni per simpatia di tutte le altre no-

te suonate. Gli armonici dell'accordo si nutrono delle reciproche vibrazioni; essi rinforzano la pura armonia mantenuta dal pedale tonale e la mantengono chiaramente distinta tra tutte le altre note che di quella armonia non fanno parte. Gli effetti del pedale di mezzo sono particolarmente evidenti nel registro inferiore, dove le corde sono più lunghe che non negli altri registri.

COMBINAZIONE DEI PEDALI DI DESTRA E DI MEZZO.

Noi possiamo e dobbiamo sviluppare la tecnica del pedale di mezzo, e applicarla alle scale, agli accordi, ai più vari passaggi. Possiamo suonare determinate note quali parte organica dell'armonia principale, sostenerle con il pedale di mezzo, e accentuare così quel particolare accordo come struttura portante del passaggio. Una volta stabilita questa armonia come struttura emergente, possiamo usare il pedale destro per fondervi altri suoni e arricchire così l'effetto. Così il pedale di mezzo può agire come un filtro che seleziona le armonie mantenendo soltanto quelle desiderate. Si tratta di una tecnica molto utile in ogni stile musicale. Nella musica convenzionale possiamo utilizzarla per mantenere certe armonie anche durante i passaggi in scala, nella musica contemporanea possiamo usarla per rilevare note d'importanza strutturale, spesso oscurate da abbellimenti o note di passaggio. Comunque usato, il pedale di mezzo rappresenta un grande miglioramento per il pianoforte moderno, e pertanto vale la pena coltivarne l'applicazione.

GLI ARMONICI.

Una delle utilizzazioni più sofisticate del pedale di mezzo riguarda l'impiego degli armonici. Se desideriamo che gli

armonici superiori di una data nota risuonino e avvolgano altre sonorità, possiamo premere i tasti senza farli suonare, liberare così le corde dagli smorzatori e mantenerle libere schiacciando il pedale di mezzo, anche prima di cominciare a suonare il passo in oggetto. Suonando poi la nota fondamentale, le corde libere entreranno automaticamente in vibrazione per simpatia, producendo sonorità misteriose di strana bellezza. Questo artificio è molto usato dalla musica per cornamuse (musettes), e lo stesso Bartók lo impiega in modo molto suggestivo in una delle sue composizioni, *Armonici*:



L'accordo va tenuto senza vibrare

Esempio 117. Bartók, *Mikrokosmos*, vol. 4, *Armonici*

Tra parentesi, occorre prestare molta attenzione al momento in cui si lascia il pedale, che deve essere tolto in modo da non cogliere suoni indesiderati al mutare dell'armonia.

Un classico esempio dell'uso degli armonici si trova nel *Carnevale* Op. 9 di Schumann:



Esempio 118. Schumann, *Carnevale*, Op. 9, «Paganini»

L'ultimo accordo del brano «Paganini» va eseguito premendone i tasti senza emissione di suono, e lasciandone le

relative corde vibrare per simpatia, per effetto dei precedenti accordi sforzati.

Il pedale di mezzo può essere usato con o senza il pedale di destra, quando ci troviamo di fronte a certe lunghe indicazioni di pedale quali quelle che abbiamo visto in Beethoven (Es. 104 - 108). Un'altra ovvia applicazione del pedale di mezzo la si trova nella *Fantasia* Op. 49 di Chopin, dove sull'accordo di La bemolle Maggiore si snoda un recitativo:

Adagio sostenuto

ff pp cresc. smorz.

Pedale di mezzo

Esempio 119. Chopin, *Fantasia*, Op. 49

Altro momento ideale per l'uso combinato dei due pedali di centro e di destra è la *Coda* della *Fantasia cromatica* di Bach:

Dall'inizio alla *coda*: pedale di mezzo per il re più basso, più un certo impiego del pedale di destra fino alla fine della *fantasia*.

Esempio 120. Bach, *Fantasia cromatica e fuga in re minore*

Allegretto

tenere la nota circolettata con il pedale tonale

Esempio 121. Beethoven, *Sonata*, Op. 31 n. 2, terzo movimento

GRANDI INTERVALLI.

Molto si può ottenere dal pedale di mezzo quando ci si trova di fronte a intervalli di una certa ampiezza, nei quali il mantenimento di certe note richiederebbe un faticoso allargarsi della mano. Nell'inizio del Terzo tempo della Sonata Op. 31 n. 2 in re minore di Beethoven è possibile a esempio mantenere il suono del *la* centrale nella mano sinistra con il pedale di mezzo: il tasto va premuto senza emissione di suono prima dell'inizio del passo, inserendo poi il pedale di mezzo. Il tasto va naturalmente lasciato quando l'armonia cambia, e ripreso all'inizio di ogni nuova armonia.

A volte il pedale di mezzo può essere usato in modo più sottile. Nell'esempio n. 122 il primo impulso può essere quello di isolare il suono del Do inferiore con il pedale di mezzo, mantenendolo lungo tutto il passaggio armonico. Ma così facendo ci si accorgerà subito che questo Do inferiore risulta eccessivamente forte, a causa dell'accentuazione che subisce all'inizio di ogni quarto. Molto migliore sarà l'effetto se sosterrremo invece con il pedale di mezzo il Do all'ottava sopra. La presenza della tonica si avverte anche così, ma in modo molto più efficace e suggestivo.



(Pedale di mezzo per il do circolettato;
pedale di destra come prima)



Esempio 122. Beethoven, *Sonata*, Op. 53, «Waldstein», in Do maggiore, ultimo movimento

UNA CORDA, DUE CORDE.

Il pedale di sinistra, spesso chiamato *una corda, due corde* o pedale *del piano*, è un artificio meccanico che ci consente sonorità più deboli e tenui. Quando introduciamo il pedale di sinistra, l'intero meccanismo del pianoforte scivola un poco verso destra, in modo che il martelletto non colpisce più tutte e tre le corde di ogni singola nota, ma soltanto una o due. Il numero delle corde che così vengono colpite dipende dall'epoca di costruzione dello strumento: quando questo meccanismo fu introdotto, lo spostamento verso destra portava il martelletto a colpire soltanto una corda, e la manovra contraria poteva portarlo a colpire due corde, prima del ritorno alla posizione iniziale. In Beethoven si trovano spesso le indicazioni «una corda», «due corde» e «tutte le corde». Nel pianoforte odierno il meccanismo si sposta verso destra un po' meno che non ai tempi di Beethoven, e il martelletto colpisce due corde. Ma anche così, la differenza nel volume di suono prodotto dalla percussione di due o tre corde è notevolissima. Le note basse hanno naturalmente una corda sola, e il loro suono non viene pertanto ridotto dall'uso del peda-

le di sinistra, anche se una certa differenza di volume e di qualità si crea pur sempre, per il fatto che azionando il pedale di sinistra la corda viene a essere toccata dal martelletto un poco spostato, con una porzione meno usata — e dunque più soffice — del feltro che lo ricopre.

UNA DIFFERENZA ANCHE TIMBRICA.

Questo ci porta ad affrontare un argomento molto interessante: se il pianoforte si trova ad avere dei martelletti nuovi, l'effetto del pedale di sinistra, attraverso lo spostamento del meccanismo, è semplicemente quello di ridurre il volume del suono perché le corde percosse sono due anziché tre. Ma il più delle volte, tuttavia, i martelletti sono «usati», e il feltro presenta delle scannellature. Pertanto, azionando il pedale di sinistra e spostando il meccanismo verso destra, il feltro del martelletto colpisce la corda in un punto meno usato, al di fuori della scannellatura in cui la colpisce abitualmente, e questo altera la qualità del suono. Anche se lo scopo del pedale di sinistra non è quello di mutare il timbro del suono, tutti ormai associamo il pedale di sinistra sia all'idea di una riduzione di volume sonoro sia a quella di un mutamento timbrico. Tanto vale accettare questo dato di fatto, e usare il pedale di sinistra anche come un fattore coloristico che si aggiunge alla nostra tavolozza. Ma teniamo sempre presente che anche per questo è sempre meglio affidarsi alle qualità di tocco create dalle dita che non dai piedi.

L'ABUSO DEL PEDALE DI SINISTRA.

Lo slittamento dei martelletti verso destra, e il loro percuotere le corde con una porzione meno usata dei feltrini che li ricoprono, sollecitano spesso i pianisti a un uso ec-

cessivo del pedale di sinistra. In effetti il pianoforte ha un suono più tenue e delicato, e l'esecuzione di molti passaggi sommessi e contenuti nel suono ne risulta facilitata. In un concerto pubblico, quando capita spesso di aver a che fare con uno strumento non perfetto o comunque poco familiare, il pedale di sinistra può salvarci da spiacevoli sorprese per quanto riguarda la sonorità. L'abuso del pedale di sinistra può dipendere anche da fattori nervosi, ma di questo parleremo nel capitolo diciottesimo.

Io credo poi che l'uso del pedale di sinistra nella musica del periodo barocco sia altrettanto legittimo che per ogni altro periodo. Non vi è motivo di ritenere che Bach e i suoi contemporanei non desiderassero a volte sonorità estremamente forti o estremamente deboli; certamente lo facevano per l'organo, per le voci e per gli strumenti ad arco; e per di più, il suono del clavicordo, diffusissimo strumento a tastiera del periodo barocco, era un suono molto dolce e somnesso. A me sembra che il più delicato dei pianissimi sia perfettamente indicato per questo preludio di Bach; se non si usa qui il *pianissimo*, non saprei proprio dove altrimenti usarlo:



Esempio 123. Bach, *Il clavicembalo ben temperato*, libro I, Preludio n. 8 in mi bemolle minore.

Qui il pedale di sinistra è certamente un grande vantaggio. A differenza degli altri due pedali, il pedale di sinistra va

introdotta un attimo prima che si suoni la nota. Quando il martelletto colpisce la corda, il meccanismo deve trovarsi già spostato verso destra, in modo che lo scivolamento non avvenga durante la percussione. A meno che non si stia suonando un vecchio pianoforte con la possibilità di graduare tra *una, due o tre corde*, il pedale va mantenuto premuto bene fino in fondo per tutta la durata della sua utilizzazione.

Abbiamo tre pedali, ma soltanto due piedi. Il che può creare un piccolo problema nel momento in cui si debbano usare tutti e tre i pedali. I pianisti dai piedi grandi si trovano in questo caso avvantaggiati rispetto agli altri, ma per tutti comunque può essere utile piegare il piede sinistro con il tallone un poco verso l'esterno, in modo che una maggiore superficie della suola copra i due pedali di sinistra e di centro. Il piede destro è riservato al pedale di destra, per l'ovvia ragione che si tratta del pedale più frequentemente usato; il piede destro dev'essere pertanto più libero, onde potersi giovare di una maggiore mobilità.

CHI COMANDA È L'ORECCHIO.

Fortunatamente la tecnica richiesta ai piedi non è così faticosa; o comunque nessuno si è mai lamentato di stanchezza o di tensione ai piedi suonando il piano. Devo ribadire ancora una volta che l'intensità, la frequenza, la quantità, il modo di impiego dei pedali devono essere controllati e guidati anzitutto dall'orecchio; per produrre il suono e gli effetti desiderati sono necessari un continuo ascolto, un continuo, cosciente controllo. Ogni pianoforte è diverso dagli altri, e le condizioni acustiche dei vari ambienti presentano un'estrema varietà; pertanto non si può predisporre un determinato uso dei pedali, e poi applicarlo dovunque ci si trovi. Il solo fattore costante è l'effetto sonoro che intendiamo riprodurre, ma anche questo

può mutare a seconda dell'ispirazione e della sensibilità del momento. È importantissimo per un concertista familiarizzarsi, far conoscenza con lo strumento su cui dovrà suonare, saggiando in particolare il *pianissimo* e il *fortissimo*. Le corde di talune note basse, a esempio, manifestano la tendenza — nei passi di grandissima sonorità — a oscillare orizzontalmente; esse possono venire così a toccare la parte metallica dello smorzatore, sorprendendoci con un infernale rumore di ferraglia, del tutto imprevedibile. Ovviamente, ci si può trovare anche di fronte al caso opposto, di un *pianissimo* che non si sente neppure. Il solo modo per scoprire tutto questo è il provare il pianoforte prima del concerto.

FAR CANTARE IL PIANOFORTE

LE POSSIBILITÀ ESPRESSIVE DEL PIANOFORTE.

Sebbene il pianoforte sia in primo luogo uno strumento a percussione, esso è in grado di parlare, di cantare, se necessario di gridare, e anche di sussurrare. Il suo meccanismo è così ingegnoso che esso risponde, in un modo o nell'altro, alla più ampia gamma delle emozioni umane. Nessuno dubita che il pianoforte sia perfettamente in grado di graduare ogni elemento dinamico, tuttavia può capitarci di sentir negare la sua capacità di variare la qualità del suono. È in grado, il pianoforte, di reagire ai mutamenti di tocco, e se la risposta è sì, come possiamo ottenerlo? Anzitutto, voglio assicurarvi che effettivamente il pianoforte risponde ai vari tipi di tocco, e può produrre un suono effettivamente cantante, come tutti coloro che hanno sentito la varietà dei suoni di Horowitz, di Rubinstein o di Richter possono facilmente testimoniare. Ma come si può «far cantare» il pianoforte?

Il pianoforte produce un suono che riflette l'azione e le caratteristiche dei propri martelletti. Un ottimo pianoforte va però oltre: risponde con sensibilità al modo in cui il pianista lo suona. Il suono di ogni pianista è il risultato diretto della sua tecnica, ovvero dei movimenti che egli esegue: uno strumento sensibile non riflette soltanto il suo modo di suonare ma anche la sua personalità. Un ottimo pianoforte si comporta come è lecito attendersi da uno strumento musicale; esso funge da veicolo grazie al quale

l'esecutore esprime se stesso attraverso la propria personale interpretazione della musica.

LA FUNZIONE DELL'APPARATO.

La qualità del suono di cui ci occupiamo qui è quella che risulta dalla tecnica dell'esecutore più che dalle qualità oggettive del pianoforte, dalla sua meccanica, dai materiali con cui è costruito. È lecito presupporre che un suono duro e spigoloso è il risultato di un apparato duro e spigoloso (ovvero della rigidità delle articolazioni del pianista), mentre un suono dolce, cantabile è il risultato di un meccanismo usato con scioltezza (ovvero di articolazioni sciolte). Per quanto la cosa possa sembrare ovvia e semplicistica, si tratta comunque della pura e semplice verità. Se il nostro approccio alla tastiera è brusco, spigoloso, effettuato con un polso rigido, il suono sarà inevitabilmente duro e aspro. Se vogliamo produrre un suono pieno, rotondo, il nostro apparato muscolare e fisico in genere dovrà comportarsi con scioltezza ed elasticità. Questo meccanismo non deve aggredire il pianoforte, ma deve essere calato o lanciato con elasticità, con sensibilità, con scioltezza da una ben coordinata e ammortizzata azione del polso e delle altre articolazioni. Sempre e comunque, il suono riflette sia la qualità dell'apparato che lo produce e della tecnica impiegata, sia le qualità tonali del pianoforte.

L'ELASTICITÀ DELLE ARTICOLAZIONI.

Se un suono duro è il prodotto di un meccanismo rigido, e un suono dolce è il risultato di un meccanismo elastico, come si può riuscire a produrre un «suono cantabile»? Qualità essenziale di un «suono cantabile» è l'intensità, e

questo vale sia per i suoni forti che per quelli deboli. Il suono deve essere portato; dev'essere corposo, espressivo, deve sostenersi e durare. Il meccanismo impiegato pertanto non deve essere né troppo rigido né troppo molle; le articolazioni delle dita, del polso, della mano devono essere flessibili, rispondenti, elastiche. Devono fungere da ammortizzatori durante la discesa delle dita sulla tastiera onde eliminarne la bruschezza dell'impatto, e devono esse ridurre la velocità con la quale le punte delle dita calano sui tasti. Se tutte le articolazioni (comprese quelle tra le varie falangi delle dita) sono elastiche, la qualità del suono avrà quella cantabilità che desideriamo.

Vi sarete accorti che quando parlo delle articolazioni uso il termine «elastico», e non «flaccido». Un'articolazione flaccida produce non un suono dolce e piano, ma un suono anemico, perché l'energia diretta verso i tasti non viene trasferita sufficientemente ai tasti stessi. Le articolazioni dure e rigide possono comunque tornar utili, ma in un solo caso: quello dell'effetto *martellato*.

Il grado di durezza e di rigidità (ovvero il grado di resistenza) delle nostre articolazioni è naturalmente soggetto a controllo da parte nostra. Per un estremo *pianissimo* la resistenza delle nostre articolazioni dev'essere minima. Il grado di resistenza può essere inoltre diverso da articolazione ad articolazione, e anche questa varietà ha un'influenza sulla qualità del suono. Per esempio, possiamo mantenere molto sciolte le articolazioni delle dita e piuttosto fermo il polso, o viceversa; la resistenza può insomma variare infinitamente. L'uso dell'intero braccio e una grande flessibilità in tutte le giunture possono produrre un suono estremamente leggero e delicato. Del pari, si può impiegare soltanto l'avambraccio, o solo le mani, o le dita sole: vi sono tutte le possibilità del mondo!

Quando suonate una qualche melodia molto *cantabile*, osservate il movimento ascendente e discendente del braccio: è un movimento lento, calmo, privo di ogni sforzo. Il

carattere di questo movimento deve corrispondere al carattere del suono prodotto: è questa l'essenza del pianismo. Tecnica, suono e movimenti sono inscindibili tra loro: esercitano tra di loro un'influenza, un'azione, una creazione reciproca.

L'AMMORTIZZAZIONE ASSOMIGLIA ALLA PRESSIONE.

Dobbiamo renderci pienamente conto del fatto che questi tranquilli movimenti di assorbimento e di ammortizzamento di ogni contraccolpo, assomigliano in modo preoccupante a quella che è comunemente chiamata la «pressione». La pressione, una parola frequentemente usata nei discorsi tecnici sul pianoforte, è — se così posso dire — l'attività più abusata, peggio applicata, meno gradevole di tutta la tecnica pianistica. Anzitutto, è completamente inadeguata nel caso di uno strumento che produce suoni grazie all'azione istantanea di una serie di martelletti. Una volta prodotto il suono, la pressione che si esercita non genera né può generare nessun effetto. È ovvio che qualsiasi attività esercitata sul tasto una volta che il suono si è sentito è fatica sprecata. Oltretutto, questa tecnica danneggia la libera produzione del suono della nota successiva, a causa del prolungarsi della tensione muscolare.

IL PIANOFORTE COME «OGGETTO D'AMORE»: AMORE SACRO, AMORE PROFANO.

Una prolungata pressione irrigidisce i muscoli e, quel che è peggio, diventa un'abitudine. Ostacola il libero fluire della musica con un'intensità esagerata e non richiesta, che normalmente non ha nulla a che fare con il contenuto musicale del passaggio. A volte la si usa come un additivo autostimolante utilizzato in una pubblica esecuzione.

Non vi è dubbio che la pressione produce una forte sensazione fisica nell'apparato muscolare; essa stimola anche le terminazioni nervose tattili che si trovano nella punta delle dita, il che è certamente un fattore non trascurabile di gratificazione carnale! Ma produrre tutta questa pressione sui tasti non è assolutamente cosa da farsi! Il pianoforte è uno strumento musicale, e anche se queste forme di piacevole attività fisica possono far parte del piacere di far musica, esse non devono assolutamente diventare uno sfogo o un surrogato di una energia fisica repressa. Altre attività, anche più piacevoli, possono essere per tutti noi fonti soddisfacenti di gratificazioni carnali! In tutta sincerità, non credo che le lunghe ore solitarie che si passano a studiare il pianoforte valgano a giustificare la trasformazione dello strumento in un oggetto per fare all'amore, per quanto lo si possa avere — e scusate il giochetto! — a portata di mano. Un diffusissimo «metodo» di studio ci esorta a piegarci sulla tastiera, a schiacciare, premere, strizzare i tasti; a generare stimoli fisici di vario genere, e a definire tutto questo come emozioni spirituali! Invece di indulgere a questi sforzi fuori posto, molto meglio è costruirsi una sensata e ragionevole tecnica, senza esasperazioni, e usare il nostro apparato muscolare e fisico per creare davvero autentiche esperienze emotive e spirituali.

LE SPALLE, NON LE DITA, REGGONO IL PESO.

La cantabilità melodica si ottiene quando l'attività di assorbimento e di ammortizzamento delle articolazioni rallenta la velocità del braccio in discesa, rendendo così possibile che solo una porzione di questa velocità e del peso del braccio si trasferisca sui tasti. I muscoli delle spalle, e non le punte delle dita, debbono sempre reggere la maggior parte del peso del braccio. Questo parziale pesare del braccio sui tasti produce un suono cantabile, caldo e in-

tenso, senza un'eccessiva e dannosa pressione sulle falangi. Nel delicato equilibrio tra intensità spirituale e intensità fisica, prevalente deve essere la prima. La leggera e rallentata azione delle articolazioni nell'assorbimento dei contraccolpi non deve essere equivocata come pressione. Sia chiaro, comunque, che noi non intendiamo sopprimere il piacere fisico connesso con il suonare il pianoforte; al contrario, desideriamo stimolarlo, ma senza farne una fonte di esaltazione fisica e di eccitamento pseudo-spirituale. Il pianoforte dev'essere uno strumento di espressione musicale, e non un oggetto di gratificazione muscolare.

BREITHAUPT: UN CASO DI PESO-DIPENDENZA.

Uno degli errori fondamentali di Breithaupt e del suo metodo è stato quello di fraintendere e di esagerare l'importanza del peso nella tecnica pianistica. Breithaupt mirava a ridurre il lavoro dei muscoli trasferendo alle dita il compito di reggere un sovraccarico di peso, esponendole però così ad uno sforzo e una pressione continui. Due le ragioni di questo: anzitutto, i muscoli dell'avambraccio relativi alle varie dita non hanno la funzione di reggere pesi eccessivi; il loro compito è soltanto quello di trasferire velocità istantaneamente alle dita stese e ai martelletti. Secondariamente, sono i muscoli della spalla che devono sempre portare e reggere la maggior parte del peso del braccio.

DIFFERENZA TRA ASSORBIMENTO E PRESSIONE.

La differenza essenziale tra la tecnica dell'assorbimento (o ammortizzamento) e quella della pressione, è che nel primo caso le articolazioni rimangono sostanzialmente passive e svolgono la loro funzione con uno sforzo assolu-

tamente minimo. Al contrario, applicando la tecnica della pressione, sia i flessori che gli estensori dell'avambraccio si contraggono e si irrigidiscono per un tempo prolungato e le dita sono obbligate a reggere un peso eccessivo. Questa esorbitante attività muscolare tende a diventare una cattiva abitudine e un vero e proprio vizio. Molti pianisti vi si abituano al punto di trovarne piacere e di averne bisogno; si sentono impegnati e «coinvolti». Ma un'eccessiva attività muscolare è in ultima analisi soltanto faticosa, e in certo senso danneggia la tecnica e la qualità del suono.

LO STUDIO

LO STUDIO: UN GRADINO DELL' APPRENDIMENTO.

Prima di parlare delle condizioni, delle difficoltà e dei problemi dell'esecuzione in pubblico, guarderemo un po' da vicino che cosa significa «studiare», come si studia e che cosa succede studiando bene e studiando male. Se pensiamo alle interminabili ore passate studiando, e se le paragoniamo al tempo che dedichiamo al suonare in pubblico, vediamo subito quanto preminente sia il problema studio. È vero: la cosa probante è l'esecuzione, che è il coronamento dello studio; ma l'esecuzione è la parte visibile di un iceberg, mentre lo studio rappresenta l'immensa e invisibile massa che si trova sotto la superficie dell'acqua. Uno studio efficace e un modo di studiare inutile portano a risultati estremamente diversi, e il tempo che possiamo risparmiare evitando lo studio inutile è notevolissimo! Dobbiamo pertanto cercare di acquisire abitudini di studio che siano produttive ed efficaci, che si fondino cioè sul massimo risultato con il minimo sforzo possibile. La capacità di apprendimento di ciascuno di noi può essere sviluppata a un livello impressionante.

PROCESSI DI APPRENDIMENTO.

Lo studio è quella fase dell'apprendimento in cui acquistiamo determinati movimenti attraverso la ripetizione

continua dei movimenti stessi. Intendo qui lo studio come l'insieme degli «esercizi» necessari all'acquisizione della tecnica, mentre altre fasi dell'apprendimento riguardano la lettura del brano, l'approfondimento dei suoi significati, la sua memorizzazione. Studiare significa dunque sedersi al pianoforte ed eseguire i movimenti e i gesti richiesti dal brano in oggetto. Ripetiamo questi movimenti finché siamo sicuri di poterli eseguire alla velocità, nell'intensità, e con l'interpretazione desiderate. Isoliamo determinate formule tecniche, e poi le applichiamo ai rispettivi passaggi. Una volta raggiunta la perfetta automaticità di tutti questi movimenti potremo concentrarci esclusivamente sull'interpretazione.

APPRENDERE CON COSCIENZA.

Esaminiamo ora in particolare i processi dell'apprendimento. È stato dimostrato che la quantità di tempo richiesta dalla memorizzazione di un testo può variare clamorosamente, e che dipende dall'attenzione o meno che si dedica al suo contenuto. Se leggiamo un testo in modo puramente meccanico, senza concentrazione e senza renderci ben conto di quel che vuol dire, non riusciremo mai a mandarlo a memoria, per quante volte lo si scorra. D'altro lato, se lo leggiamo concentrandoci sui suoi significati, dopo poche letture lo sapremo perfettamente a memoria. La differenza tra un approccio puramente meccanico e un approccio attento e cosciente è del tutto sorprendente: il numero di ripetizioni necessario ad acquisire una «abitudine» o un automatismo è di gran lunga inferiore ove sia aiutato dalla concentrazione.

Tutto questo vale anche per il pianoforte. Un determinato movimento, studiato con coscienza e con attenzione, viene appreso e memorizzato molto rapidamente; a volte bastano poche ripetizioni, e un dato passaggio è ac-

quisito. Dal momento che il cervello, una volta che registra una data esperienza, lo fa in modo indelebile, la rapidità con la quale acquisisce un determinato movimento dipende dall'esattezza, dalla frequenza e dall'intensità della sua ripetizione. Pertanto, se ripetiamo un determinato movimento con grande concentrazione, riproducendolo esattamente ogni volta, il processo di apprendimento sarà molto rapido e il risultato molto duraturo. Il cervello può essere paragonato alla liscia e piatta superficie di un disco: il solco che la incide si approfondisce mano a mano che la puntina ripercorre lo stesso solco. Tuttavia, se la puntina se ne va a spasso per conto suo, uscendo dal solco, la profondità del solco non basterà a trattenerla, e quando proveremo a suonare quel disco la puntina non saprà quale traccia seguire tra le tante che si troverà davanti, e percorrerà ora questa ora quella. Se quando studiamo un determinato passaggio non fissiamo con precisione i movimenti, il processo di registrazione nella nostra mente sarà lento e poco affidabile, e ne risulteranno non solo problemi di memoria ma anche di insicurezza tecnica. Ecco perché uno studio fatto a casaccio dà così scarsi risultati.

STUDIO MECCANICO VERSUS STUDIO COSCIENTE.

I vantaggi di uno studio cosciente e gli sprechi di uno studio meccanico sono del tutto evidenti. Anche lo studio meccanico dà naturalmente un certo risultato, ma in modo molto antieconomico e con grande spreco di tempo. Lo studio meccanico non dà mai una vera sicurezza, poiché non si raggiunge mai una vera «conoscenza» del passaggio, che conseguentemente tende a essere rapidamente dimenticato. Bisogna sempre studiare con attenzione e con vigile coscienza. Io non sono nemmeno sicuro

che il peggior modo di studiare sia quello di non studiare affatto! Uno studio puramente meccanico può ingenerare brutte abitudini che presto o tardi dovranno essere eliminate, ed è dunque forse peggio che non studiare!

VARIAZIONI DELLE FORMULE RITMICHE?

Un metodo di studio molto diffuso consiste nel ripetere un determinato passaggio con varie formule ritmiche. Per un insieme di ragioni, io non sono favorevole a questo tipo di studio; l'uso delle formule ritmiche tende a rendere lo studio puramente meccanico, e nel caso che la formula ritmica preveda note puntate, può accadere che le note brevi non ricevano sufficiente attenzione. È meglio studiare le note così come sono state originariamente scritte, ed eseguire un dato passaggio così come intendiamo memorizzarlo.



Esempio 124. Variazione delle formule ritmiche: a) originale, b) variazioni

**MAN MANO CHE MIGLIORIAMO IL PROCESSO
DI APPRENDIMENTO, LA RIPETIZIONE
SI FARÀ SEMPRE MENO NECESSARIA.**

Dal momento che stiamo parlando di metodi di studio buoni e cattivi, perché non cerchiamo di definire il metodo ideale? Se noi sappiamo esattamente qual è il movimento da imparare, se noi sappiamo esattamente come

eseguirlo, e se riusciamo a concentrarci intensamente nella ripetizione esatta del movimento stesso per un sufficiente numero di volte, lo registreremo in quel minimo di tempo strettamente necessario. Per proseguire con l'esempio del disco, la registrazione sarà perfetta: non potranno esservi dubbi o conflitti sul solco da seguire, perché il solco sarà uno e soltanto uno. La profondità del solco sarà più che sufficiente dopo poche sedute di studio. Per esempio, se alla prima seduta di studio eseguiremo un passaggio nuovo dodici volte, ci accorgeremo che alla seconda seduta sarà come se quel passo lo vedessimo per la prima volta. Ma dopo averlo eseguito cinque o sei volte ci troveremo al punto d'arrivo della prima seduta, come se lo avessimo ripetuto per dodici volte. Alla terza seduta non occorreranno che due o tre ripetizioni, e la quarta volta che ci accingeremo a studiarlo ci accorgeremo che lo sappiamo già. Ma tutto questo non deve bastarci! Il numero delle ripetizioni serve soltanto al processo di apprendimento basilare; ripetizioni ulteriori ci permetteranno di perfezionare il passaggio non più da un punto di vista tecnico ma sotto il profilo interpretativo. E una volta poste con sicurezza le basi tecniche, il miglioramento sarà continuo. È questa la ragione per cui è così importante eseguire i corretti movimenti con la più vigile e cosciente attenzione.

**IL SUONARE LENTAMENTE È MOLTO UTILE;
MA NON È QUESTO LO SCOPO.**

Suonare lentamente è molto utile; ci permette di eseguire l'esatto movimento in tutti i suoi dettagli, senza sforzo e con assoluta accuratezza. Tuttavia la cosa va presa con un grano di sale. Se raccomandiamo di studiare lentamente è perché il cervello ha bisogno di un certo tempo per ordinare al meccanismo tutti i vari movimenti e per controllarne

la loro esecuzione. E quando ci troviamo di fronte a un passaggio nuovo e difficile il tempo richiesto può essere considerevole. A volte ci capita di doverci soffermare a lungo su un gruppo di note o anche su una nota sola. Dopo di che, la nota successiva può anche non presentare difficoltà e richiedere conseguentemente un tempo minore. Il suonare lentamente non è un fine, ma è il mezzo che ci permette di eseguire i movimenti richiesti con un sufficiente grado di coscienza e di controllo. Di conseguenza, nel momento in cui un determinato passaggio viene eseguito con facilità, sotto un perfetto controllo, e non ha bisogno di rallentamenti di ritmo, possiamo anche accelerarlo. Ad ogni gruppo di note, a ogni nota, dobbiamo dedicare il tempo che esse richiedono; ma non è necessario continuare a ripeterlo in tempo lento e regolare solo perché lo abbiamo cominciato lentamente; sarebbe una pura e semplice perdita di tempo. Diciamo pure — con apparente contraddizione — che lo studio deve avvenire al ritmo più veloce possibile; intendendo con questo che si tratta del *ritmo più veloce possibile compatibilmente con il perfetto controllo dei movimenti richiesti*. Man mano che ripeteremo un determinato passaggio il tempo richiesto per esercitare questo controllo sarà sempre minore, permettendoci di suonare sempre più in fretta e in modo sempre egualmente corretto. L'importante è non suonare mai un passaggio ad un tempo insufficiente al suo perfetto controllo. Il determinare qual è il tempo che ci permette questo controllo è una questione di disciplina interiore, che ci può anche capitare di dover coltivare e conquistare.

VARIAZIONI DI TEMPO NELLO STUDIO.

Vi è un'ultima osservazione da fare a proposito dello studiare lentamente. Se seguiamo queste indicazioni, e diamo a ogni nota né più né meno che il tempo necessario alla

sua corretta e controllata esecuzione, ci troveremo a variare continuamente il tempo poiché non tutte le note di un determinato passaggio presenteranno le stesse difficoltà. Queste continue variazioni sono qualcosa di completamente diverso dal tradizionale studio di tipo meccanico, nel quale la povera vittima ripete tutto allo stesso ritmo, passi facili e passi difficili, con meccanica regolarità. Non intendo certo con questo invitare a suonare senza tenere il tempo, ma durante le ore di studio una delle prove di vigile presenza della mente sarà proprio quella di rallentare o accelerare l'esecuzione a seconda delle difficoltà che si incontrano. Lo studio meccanico si può paragonare a una catena di montaggio lungo la quale la velocità sia sempre la stessa, indipendentemente dalle operazioni che si devono svolgere ai vari passaggi; chiaramente, sarà dedicato un tempo eccessivo a operazioni molto semplici, e un tempo magari insufficiente alle operazioni più complesse. Uno studio cosciente, al contrario, provvederà a fornire tutto il tempo necessario per le operazioni complesse e solo un minimo di tempo per quelle più semplici. Il sapersi attenere a questa opportunità e a questo incessante controllo è in verità una questione di disciplina interiore che val la pena coltivare.

IL COMPITO DI UNA MENTE VIGILE.

Molto è stato detto sull'importanza e l'efficacia di una vigile attenzione della mente durante il processo di apprendimento; è innegabile che uno studio cosciente presenta un largo margine di vantaggi rispetto allo studio meccanico. Lo studio cosciente è simile a un riflettore che metta a fuoco una piccola superficie illuminandola perfettamente, e che poi si sposti su altre piccole zone facendo altrettanto e completando l'esplorazione per tutta la zona da osservare. Lo studio cosciente permette di osservare e di

risolvere tutta una serie di cose e di problemi che sfuggono completamente ai nostri centri automatici e subconsci. Tuttavia, bisogna tener presente che la nostra coscienza ha dei limiti di resistenza, e che la concentrazione non può essere mantenuta per un periodo di tempo troppo lungo; per molta gente il tempo limite è di venti minuti, anche se la concentrazione è facilmente recuperabile dopo un breve riposo, e può comunque essere aumentata con l'allenamento. A ogni buon conto è sempre opportuno riposare un poco dopo venti minuti di studio concentrato; se intendiamo studiare in questo modo dobbiamo sempre mantenere il cervello al meglio delle sue possibilità.

CENTRI COSCIENTI, SUBCONSCI E AUTOMATICI.

Se una mente vigile e cosciente può essere paragonata a un riflettore, il subconscio è più simile a una grande cantina debolmente illuminata. Il riflettore può porre in evidenza piccole zone, ma non può illuminare contemporaneamente e subito l'intero ambiente. È nel subconscio che noi immagazziniamo la maggior parte delle nostre esperienze, ed è sempre nel subconscio che la maggior parte dei nostri ricordi sprofondano. E vi è poi un altro settore che presiede al controllo di tutti i nostri processi vitali attraverso i centri nervosi automatici, sui quali la nostra coscienza non ha pressoché alcun potere.

UNA STRADA A DOPPIO SENSO DI MARCIA.

La connessione che esiste tra sfera cosciente, subconscia e inconscia è anzitutto una strada a senso unico. A tempo debito, le attività coscienti passano nel regno del subconscio, e molte di esse continuano fino alla regione dell'inconscio. Questa sequenza può tuttavia essere rovesciata,

poiché un certo traffico si svolge anche in senso opposto, dal subconscio alla sfera cosciente. Molte delle cose che abbiamo immagazzinato nel subconscio possono essere riportate a livello cosciente nel caso che ci occorran, e noteremo che il periodo trascorso in magazzino non le ha minimamente danneggiate. Spesso ci stupiremo anzi nel constatare i passi avanti fatti da un dato pezzo, sia dal punto di vista musicale che da quello tecnico, dopo essere stato «messo da parte» per un lungo tempo. Una volta imparato bene, un brano non richiede che un minimo di tempo, o anche niente del tutto, per essere riportato alla luce; a volte ci capiterà addirittura di riprenderlo e di eseguirlo immediatamente alla perfezione, ricordando ogni minimo dettaglio.

**LA COSCIENZA ACQUISISCE ESPERIENZA,
IL SUBCONSCIO LA IMMAGAZZINA.**

Con i suoi tre livelli (coscienza, subconscio, inconscio) la mente umana è perfettamente in grado di organizzare e amministrare pressoché tutte le nostre esperienze; o, comunque, sono questi gli strumenti che disponiamo per questo scopo. Il ruolo di questi tre livelli nell'apprendere, nell'immagazzinare l'esperienza appresa, e nel tirarla fuori all'occorrenza, corrisponde al loro ruolo nella pratica musicale: studio, memorizzazione, esecuzione.

A livello inconscio si trovano immagazzinati e manipolati quasi tutti i processi istintivi e innati relativi alle nostre funzioni vitali, e tutte le capacità apprese con l'esperienza e trasformatesi ormai in automatismi; questo particolare livello della nostra attività mentale ha poco a che fare con tutto ciò che riguarda l'apprendimento e l'acquisizione. È soltanto a livello di coscienza che la mente seleziona, analizza ed escogita i modi migliori per assimilare il materiale o le operazioni da acquisire. Ed è in questa fase che noi ci

rendiamo conto dell'esperienza che stiamo compiendo, e che noi impariamo ad analizzarla e a farla nostra. Nell'apprendimento di un nuovo brano musicale, il nostro cervello converte l'immagine visiva della musica scritta nelle rispettive strutture tecniche e trova poi il modo migliore per applicarvi la formula esecutiva più adeguata.

LA MENTE COSCIENTE COME ELEMENTO INIBITORE, NON CREATIVO.

Tuttavia, sebbene la mente cosciente sia in grado di analizzare i problemi, di trovarne le soluzioni, di acquisire determinate capacità e di utilizzarle adeguatamente, essa non può prendere parte al processo creativo. Il ruolo che essa svolge è essenzialmente intellettuale e inibitorio, ed esclude ogni processo di natura spontanea, improvvisatoria e istintiva. Ma pur escludendo questi procedimenti essa alimenta quei livelli subconsci e inconsci che appunto presiedono a ogni forma di attività spontanea e istintiva. Una volta appresa e assimilata una determinata capacità tecnica, essa inevitabilmente affonda nelle zone dell'inconscio e del subconscio. La mente cosciente svolge un ruolo assolutamente insostituibile, perché essa continua ad arricchirci e a sviluppare le nostre conoscenze e capacità per tutta la durata della nostra vita: sua è la funzione dell'apprendimento. Ma d'altra parte, i processi creativi sono prodotti dell'inconscio e del subconscio, in quanto sono questi i settori che presiedono a tutte le attività spontanee, istintive e indipendenti dalla volontà. Tutto ciò che abbiamo detto sulla funzione essenziale della mente cosciente riguarda i processi dell'apprendimento: la creatività non rientra in questa funzione.

**LA MENTE COSCIENTE NON DEVE INTERFERIRE
CON LE CAPACITÀ ACQUISITE.**

L'uso che noi facciamo della mente cosciente si limita all'acquisizione della capacità di suonare il pianoforte. In modo cosciente noi identifichiamo i movimenti da compiere e controlliamo l'esecuzione degli esercizi grazie ai quali una data formula tecnica viene acquisita. Ma una volta appresi questi movimenti, non abbiamo più bisogno della supervisione della mente cosciente; a quel punto, la capacità di suonare un dato passaggio è diventata una «seconda natura», e da questo momento essa fa parte ormai degli strati inconsci e subconsci del nostro cervello. Una volta che una data capacità è diventata un automatismo, non solo non abbiamo più bisogno del controllo della mente cosciente, ma dobbiamo anzi scoraggiarne l'intervento, che non farebbe altro che ostacolare il naturale flusso degli eventi. Una volta bene appreso un passaggio, e una volta in grado di suonarlo in tutta scioltezza, non abbiamo più alcun bisogno di preoccuparci dei vari dettagli, quali il sollevamento del polso o del gomito.

**RITORNARE ALLO STUDIO SOLTANTO
PER CORREGGERE I DIFETTI.**

La mente cosciente serve solo ad acquisire nuovi abiti e a eliminare eventuali automatismi errati; queste attività appartengono al processo dell'apprendimento (o del disapprendimento), e pertanto non fanno parte del flusso, inconscio e disinibito, dei procedimenti automatici. Una volta ben assimilata e automatizzata una data tecnica, essa rientra in tutto e per tutto nel dominio dell'inconscio e del subconscio. Una volta in possesso di una data tecnica, noi non abbiamo più bisogno di «studiarla»; semplicemente, la applichiamo. Una volta che si è imparato a cam-

minare, ad andare in bicicletta, a scrivere, o a parlare, non abbiamo più bisogno di «studiare» queste tecniche: anche qui, ci limitiamo a metterle in pratica nel miglior modo possibile. E solo nel caso in cui affiorino determinate incertezze avremmo bisogno di far ricorso a processi coscienti per la correzione.

Questa è insomma la sequenza degli eventi: una volta appresa una determinata tecnica di esecuzione pianistica, il subconscio e la mente inconscia si incaricano di tutti gli automatismi necessari alla sua riproduzione, e questo fornisce anche la base ad ogni forma di improvvisazione spontanea e creativa. Il ruolo della mente cosciente è invece quello di aiutarci ad acquisire tecniche e brani che ancora non conosciamo, indicandoci le soluzioni tecniche adeguate; essa ci aiuta anche a richiamare alla memoria, sorvegliare, migliorare il repertorio e le formule tecniche che già conosciamo, illuminandole con i fari della nostra cosciente attenzione.

LO STUDIO È COSCIENTE, L'ESECUZIONE È SPONTANEA.

C'è del vero in quel vecchio detto che afferma che quando si sta studiando da soli bisogna sorvegliare ogni nota e ogni movimento come se ci si trovasse sul palcoscenico della Carnegie Hall, sotto gli occhi di duemila spettatori. Ma è anche vero il contrario: sul palcoscenico della Carnegie Hall bisogna suonare come se fossimo a casa nostra, a studiare, da soli. Lo studio è un'attività cosciente, l'esecuzione è un'attività pressoché automatica e spontanea. In questo capitolo abbiamo illustrato la prima parte di questa situazione: il fatto cioè che quando si studia bisogna essere perfettamente coscienti di ogni cosa, in modo da poter mettere a punto la corretta formula tecnica, acquisirla, ed essere in grado di eseguirla perfettamente. Stiamo attenti: questo modo di lavorare è molto più impe-

gnativo mentalmente che non il semplice studio ripetitivo e meccanico; ma i suoi risultati sono altamente affidabili e definitivamente acquisiti, e rendono superfluo l'ulteriore studio di quanto si è appreso. Una volta impadroniti di una determinata tecnica, non dobbiamo far altro che applicarla al repertorio in modo quanto più possibile sicuro, automatico e privo di sforzo.

NIENTE «STUDI»: SOLO ESERCIZI ESSENZIALI.

Ora che abbiamo sviscerato il tema «come studiare», dobbiamo prendere in considerazione «che cosa» studiare. Poiché non crediamo nello studio ripetitivo e meccanico, raccomandiamo anzitutto di eliminare tutti quegli studi che hanno per oggetto la tecnica e non la musica (Hanon, Pischna, Czerny). Tutti gli esercizi e gli studi che utilizzano in modo ripetitivo determinate formule tecniche ci conducono fatalmente a un tipo di studio meccanico. È molto più produttivo assimilare una data formula tecnica nella sua forma più semplice ed essenziale, e una volta appresa correttamente applicarla subito al repertorio, adattandola al suo particolare configurarsi in ogni dato brano. La letteratura pianistica è così vasta (e c'è così tanto da imparare) che è assurdo perdere tempo con la cattiva musica una volta che gli stessi progressi tecnici possono essere ottenuti dedicandoci alla grande musica. Gli Studi di Chopin e di Liszt sono capolavori assoluti che meritano lo studio più attento: e nei capitoli precedenti abbiamo fornito esempi tratti tutti da grandi capolavori, che permettono appunto l'applicazione delle varie formule tecniche. La letteratura pianistica è tutta composta di formule tecniche, e la mia esortazione è quella di applicare quel che avete imparato studiando ed eseguendo vera «musica», anziché gli studi messi insieme da innumerevoli compositori senza nome.

Naturalmente non intendo dire con questo che bisogna dedicarsi soltanto alla letteratura, trascurando la tecnica; al contrario, bisogna prima acquisire perfettamente le formule tecniche attraverso i vari esercizi necessari, e soltanto poi procedere alla loro applicazione al repertorio.

LE FORMULE TECNICHE.

Poiché la maggior parte dei miei lettori interessati a questi discorsi hanno senza dubbio una certa familiarità con il pianoforte, vorrei consigliare anzitutto di dedicarsi alle cinque formule tecniche fondamentali prendendole in considerazione una alla volta, e non tutte insieme. Lo studio cosciente e il continuo controllo di queste formule richiedono un notevole impegno mentale, ed è meglio imparare anzitutto il movimento di caduta libera da solo, e di cercare i brani del repertorio in cui applicarlo: una ricerca che pone soltanto il problema della scelta. Poi, procedere con l'articolazione e l'indipendenza delle dita, le scale, gli arpeggi; e anche in questo campo troverete un enorme materiale da esplorare. Proseguire poi con il movimento di rotazione, lo staccato, e con la spinta. Naturalmente, non è una cosa che si risolve da un giorno all'altro, e l'insieme di questi problemi può anche occupare vari mesi. Comunque, sarà tempo speso bene, e i risultati dovrebbero essere definitivi.

LO STUDIO MENTALE.

Ora che abbiamo definito con chiarezza che cosa significa suonare il pianoforte, e che abbiamo messo a fuoco in particolare le cinque componenti tecniche fondamentali, possiamo studiare con profitto anche lontani dal pianoforte. Una volta perfettamente acquisite le varie formule

tecniche fondamentali, la loro applicazione al repertorio sarà diretta, immediata e certa. Se un determinato passaggio esige un movimento di rotazione, noi dobbiamo essere in grado di individuare questa esigenza e di soddisfarla (non basta sapere come si fa una cosa: bisogna anche saperla fare!). Leggendo un brano pianistico noi associamo i vari passaggi alle rispettive soluzioni tecniche e possiamo eseguire mentalmente i vari movimenti: si tratta di una sequenza di eventi che può diventare pressoché automatica. Il movimento può essere immaginato senza che sia necessario riprodurlo al pianoforte; e vi stupirà constatare come sia perfettamente fattibile lo studiare e l'imparare un brano in questo modo. Oltre tutto, quando studiamo mentalmente non prendiamo note false, non ne saltiamo neanche una, non studiamo meccanicamente, non sprechiamo né tempo né energia. Tutto ciò che ci occorre è un'intensa concentrazione. Nello studio mentale il cervello registra questi processi e queste associazioni semplici e immediate in tutta facilità: legge il testo musicale e traduce il materiale visivo nelle varie e opportune attività gestuali, al punto che la «riproduzione» avverrà poi senza interferenze di sorta.

Questo modo di studiare può essere sviluppato fino al massimo grado. È vero che in un primo tempo esso risulta notevolmente impegnativo, ma lo sforzo diminuirà gradualmente e in breve si potranno ottenere risultati sensazionali. Con questo, non intendo dire che ci si debba affidare unicamente a questo tipo di studio, dimenticando il pianoforte; tuttavia, l'utilizzazione combinata dello studio mentale e dello studio tradizionale porterà ad acquisire e a dominare brani di letteratura pianistica in modo molto più sicuro e in tempo molto più breve. Il modo migliore di studiare è quello di combinare i due diversi metodi. Quando un pianista si trova in tournée, molte volte gli capiterà di non poter studiare al pianoforte: in questo caso, lo studio mentale è una vera e propria ancora di sal-

vezza. Naturalmente i cantanti, i violinisti, i flautisti sono favoriti sotto questo profilo rispetto ai pianisti, dal momento che possono sempre portarsi dietro il loro strumento; ma taluni dei vantaggi dello studio mentale valgono anche per loro.

I DIRETTORI D'ORCHESTRA E LO STUDIO MENTALE.

I musicisti che lavorano con partiture molto complesse — come ad esempio i direttori d'orchestra — sono obbligati a ricorrere esclusivamente allo studio mentale; per lo meno finché non hanno un'orchestra ai loro ordini. È molto utile essere in grado di immaginare l'effetto sonoro di una pagina di musica senza dover far ricorso a uno strumento: ed è anche molto bello. Si può imparare a leggere una partitura come un libro! Dal momento che lo studio meccanico è tabù (è una perdita di tempo e generalmente non risolve i problemi), dovete cercare sempre di privilegiare uno studio attento e cosciente, sia che vi troviate al pianoforte, sia che ne siate lontani.

LA MEMORIZZAZIONE

PERCHÉ IMPARARE A MEMORIA?

Da quando Liszt ne introdusse l'uso più di cento anni or sono, è consuetudine suonare in pubblico «a memoria». Toscanini introdusse la stessa regola per i direttori d'orchestra, ma anche se la maggior parte dei pianisti si attengono a questa abitudine, dobbiamo riconoscere che la qualità di un'esecuzione non dipende assolutamente dall'uso o meno della partitura. Ed è possibile che talune delle migliori registrazioni siano state fatte con lo spartito spalancato sul leggio, e che talune pessime esecuzioni pubbliche siano state effettuate a memoria.

Vi sono molte ragioni sia pro che contro il suonare senza musica. Taluni dicono che quando si è studiato un pezzo lo si è per forza imparato a memoria; altri sostengono invece che il suonare senza spartito aggiunge stress e tensione alla già tesa situazione dell'artista. Gli esecutori di musica da camera suonano praticamente sempre con la musica. La maggior parte dei solisti suona invece a memoria, ma taluni tengono lo spartito davanti a sé. Mitropoulos dirigeva brani sinfonici contemporanei estremamente complessi, e non usava la partitura neppure alle prove! Come si vede, non esiste nessuna unanimità sull'argomento. Ma ad ogni buon conto, dal momento che è praticamente possibile imparare a memoria qualsiasi cosa, e dal momento che quasi tutti desiderano — o devono — suonare a memoria, sarà bene dedicare qualche attenzione alle tecniche di memorizzazione.

Essenzialmente, la memorizzazione implica non solo la capacità di immagazzinare musica, ma anche quella di tirarla fuori in occasione dell'esecuzione. Una cosa è riconoscere una melodia che si sente suonare, altra cosa è ricordarla e cantarla. Il grado di memorizzazione necessario per riconoscere un brano di musica è molto minore di quello richiesto per una attiva riproduzione del brano stesso.

TECNICHE DI MEMORIZZAZIONE.

Una certa capacità di memorizzare è presente in tutti fin dalla nascita, ma per migliorare e sviluppare questa capacità è utile far ricorso a determinate tecniche; come per lo studio cosciente, si tratta di una capacità che può essere sviluppata a un grado notevole. Anche il cervello può essere allenato e rinforzato, al pari dei muscoli di un atleta. Vi sono molti modi per migliorare la nostra memoria; secondo taluni mnemotecnici, una persona di qualità media — se opportunamente allenata — può ottenere dalla propria memoria risultati assolutamente impressionanti.

MEMORIZZARE SOLTANTO QUANDO SI È VERAMENTE PREPARATI.

È consigliabile concentrarsi sulla memorizzazione soltanto quando il materiale è pronto per essere immagazzinato, e cioè quando i problemi tecnici e musicali sono stati sostanzialmente chiariti. È sempre possibile modificare un dato passaggio anche una volta che è stato mandato a memoria, ma queste modifiche potranno entrare in conflitto con i dati già immagazzinati. Per una memorizzazione ideale, dovremmo suonare ogni nota ed eseguire ogni movimento sempre nello stesso modo durante la fase di stu-

dio. È in questo modo che l'intera sequenza di gesti, in tutte le sue componenti, viene fissata in modo inequivocabile; è in questo modo che non vi saranno né conflitti né incertezze durante la riproduzione. Si tratta di una situazione ideale, che — per quanto «limite» — dobbiamo sforzarci di avvicinare: in ogni caso, meno conflitti si creano nel cervello, migliore e più sicura sarà la nostra memoria.

MEMORIZZARE TROPPO PRESTO.

Taluni sono dotati di una memoria così pronta che il materiale da memorizzare si fissa fin dal primo approccio, quando ancora non sono stati risolti tutti i problemi musicali e tecnici. Tutta la successiva fase di studio sarà in parte occupata da attività, correzioni, messe a punto che entreranno in conflitto con il materiale immagazzinato troppo presto; e questo potrà creare delle difficoltà all'atto dell'esecuzione. Alla lunga, la memorizzazione di un prodotto perfettamente messo a punto, ottenuta con la necessaria concentrazione e con la volontà di mandarlo a memoria, finirà con l'essere più affidabile e più efficace di una memorizzazione precoce ottenuta spontaneamente e istantaneamente. Dovremmo sempre mandare a memoria la musica in modo conscio e intenzionale, e solo nel momento in cui è perfettamente messa a punto.

MEMORIZZARE DA GIOVANI.

Vi sono due osservazioni da fare a proposito della memoria. La prima, è che quanto più presto nella vita impariamo qualcosa, tanto più a lungo e più sicuramente lo ricordiamo. Certe cose che si sono fissate nella memoria durante la prima infanzia ci sono indimenticabili per sem-

pre. Lo stesso principio vale anche per la musica; ci sentiamo molto più sicuri con i brani che abbiamo memorizzati tra i dieci e i vent'anni, che non con quelli che abbiamo mandato a memoria a trenta o quarant'anni. Tuttavia non è possibile dire esattamente a quale età capita una determinata cosa, e può benissimo accadere che qualcosa lo si impari con più intelligenza e in modo più approfondito in un'età matura che non nella giovinezza! Il deterioramento dell'età può essere compensato migliorando l'impegno e le tecniche di apprendimento; ma è comunque di grande utilità per un artista poter contare su un repertorio messo insieme in giovane età, e immagazzinato per uso futuro.

NON ESISTE MEMORIA INFALLIBILE.

La seconda osservazione che possiamo fare con certezza è che, disgraziatamente, nessuno possiede una memoria infallibile. Si può conoscere un pezzo di musica da capo a fondo, si può essere in grado di riscriverlo nota per nota, si può conoscerne la struttura, e averlo studiato e suonato innumerevoli volte; rimarrà sempre la possibilità di un vuoto di memoria, di una correlazione sbagliata, di una errata associazione di sequenze. A posteriori è anche possibile individuarne il perché. Possiamo essere in grado di superare piccoli inconvenienti di memoria uno alla volta, ma non se si presentano tutti assieme. Non possiamo essere perfetti, come macchine; e teniamo presente oltre tutto che anche le macchine possono guastarsi!

I QUATTRO INGREDIENTI.

Per quanto la memoria non sia infallibile, e per quanto si tratti — dobbiamo ammetterlo — di un processo alquan-

to misterioso, qualcosa ne sappiamo e dovremmo essere in grado di migliorarne considerevolmente le prestazioni. Nel processo di memorizzazione entrano in gioco quattro ingredienti, che per quanto possano essere tutti egualmente importanti vedono il loro ruolo variare a seconda del singolo individuo. Questi quattro elementi sono: 1) la memoria visiva; 2) la memoria acustica; 3) la memoria cinetica o dei movimenti; e 4) la memoria intellettuale o analitica. Tutti noi impieghiamo questi quattro elementi nel processo di memorizzazione, ma ciascuno si affida in particolare a soltanto due di essi (per esempio, a combinazioni di memoria visiva e cinetica, o cinetica e acustica, o acustica e intellettuale), con minore ricorso agli altri due. Si tratta naturalmente di una generalizzazione, ma che è comunque ben documentata.

LA MEMORIA VISIVA.

Gli individui dotati di memoria visiva ricordano anzitutto ciò che vedono. Per esempio, molti di noi ricordano l'esatta posizione di un determinato passaggio nella pagina (a sinistra, in alto, nella seconda riga, stampato in piccolo), e sono in grado di memorizzare un'intera pagina semplicemente guardandola con attenzione. E in effetti, molte clamorose manifestazioni di memoria appartengono alla categoria della memoria «fotografica», o puramente visuale. Sono stati fatti degli esperimenti, coprendo con una mano un numero di sette cifre; la mano viene sollevata per un attimo, e poi immediatamente riabbassata, rendendo il numero visibile per una frazione di secondo. Se una persona è dotata di particolare memoria visiva, l'immagine del numero gli si incide come un lampo nella mente, e può essere poi decifrata in tutta sicurezza. Questo tipo di memoria può essere coltivato e sviluppato, aumentando considerevolmente il numero delle cifre di

cui il numero si compone. Vi sono direttori d'orchestra che hanno particolarmente sviluppata questa capacità, e che sono in grado di ricordare — in virtù della memoria visiva — intere pagine di complicate partiture orchestrali.

LA MEMORIA ACUSTICA.

La memoria acustica è ovviamente molto importante per i musicisti. Molti musicisti «popolari» imparano e ricordano la musica che suonano esclusivamente a «orecchio». La musica cosiddetta seria può essere appresa anch'essa in questo modo, ma soltanto entro certi limiti. La musica classica può essere così complessa — con i suoi andamenti polifonici, le sue armonie complicate, la sua varietà ritmica, e le gigantesche strutture della forma-sonata — che noi abbiamo bisogno di tutti e quattro i componenti della memoria. La memoria acustica è comunque preziosa, e anch'essa può essere grandemente potenziata esercitando l'orecchio. La capacità di individuare l'altezza assoluta di un suono è molto utile, ma non è essenziale; più importante è la capacità di individuare con esattezza gli intervalli e l'altezza relativa dei vari suoni tra di loro, specialmente se si ha a che fare con strumenti traspositori o se lo strumento (o il cantante) con cui si sta suonando si trova a calare o a crescere di una frazione di tono. Una buona conoscenza dell'armonia e della teoria musicale può infine aiutarci a riconoscere i vari accordi e le varie forme, e ricordarle così più facilmente.

LA MEMORIA CINETICA.

La memoria cinetica è della massima importanza soprattutto per gli strumentisti. Si tende in genere a trascurarla e a considerarla un'attività puramente meccanica, ma essa

è invece qualcosa di più: essa è la memorizzazione di tutti i gesti che si compiono durante una data esecuzione. Come ricorderete, abbiamo cominciato con l'esecuzione attenta e cosciente di un determinato gesto, allo scopo di acquisirlo; e soltanto dopo uno studio approfondito esso si è trasformato in un gesto automatico, che come tale è stato immagazzinato nella memoria. A questo punto noi siamo in grado di suonare in modo perfettamente scorrevole, senza alcuna esitazione, addirittura senza poterci rendere conto esattamente delle note che stiamo suonando. E in effetti, è la memoria cinetica che può garantire l'esecuzione di passaggi molto difficili, che non ci è stato possibile memorizzare col ricorso agli altri tre componenti del processo. Non si tratta di una situazione ideale, ma è sempre meglio che fermarsi nel bel mezzo di un passaggio, a chiedersi come diavolo va avanti! A ogni buon conto, la memoria cinetica non è del tutto affidabile, e dobbiamo sempre sforzarci di corroborarla con gli altri tre ingredienti del processo di memorizzazione.

LA MEMORIA INTELLETTUALE.

Il ruolo della memoria intellettuale, o razionale o analitica, è fin troppo ovvio. L'analisi e la comprensione della struttura formale ed armonica, l'organizzazione del materiale e la determinazione dei momenti cruciali, di maggiore o minor tensione emotiva, delle fluttuazioni dinamiche, degli abbellimenti, degli effetti di pedale, della modulazione armonica, sono tutte cose che possono rafforzare la nostra memoria di un dato brano e contribuire a una sua esecuzione sicura e impeccabile. Si incontrano spesso, nella letteratura musicale, passaggi in cui è necessario contare battute, ripetizioni, pause; e questo è particolarmente vero nel caso della musica contemporanea, o quando ci troviamo a suonare con un'orchestra o con un

complesso. Tutti questi elementi fanno parte dell'attività intellettuale e si affiancano efficacemente alle altre componenti del processo di memorizzazione.

È OPPORTUNO COLTIVARE TUTTE E QUATTRO LE COMPONENTI DELLA MEMORIA.

Con un'esatta comprensione di tutte e quattro queste componenti, e con l'identificazione delle due che ci sono più connaturate, noi possiamo imparare a migliorare le nostre capacità mnemoniche. Se il vostro tipo di memoria è essenzialmente fondato su una combinazione acustico-motoria (che è combinazione molto diffusa) e vi trovate ad avere degli inaspettati vuoti durante l'esecuzione, è molto probabile che ciò dipenda da una carenza delle componenti visive e intellettuali nel processo di memorizzazione. La memoria vien meno perché non vi trovate in condizione di poter «rileggere» o «rivedere» la musica. E potrebbe bastare rivedere un attimo con attenzione lo spartito per rafforzare la memoria anche con la sua componente visiva. Potrebbe anche darsi che voi abbiate imparato quel dato brano senza averne compiuto un'analisi strutturale o armonica; e in questo caso è la memoria intellettuale che non vi soccorre. O forse non avete studiato abbastanza, e in questo caso ne ha sofferto la memoria cinetica. Sono tutte ragioni sufficienti.

L'unica soluzione del problema è quella di rafforzare tutte e quattro le componenti con tutta la vigile attenzione che esse richiedono. Osservare attentamente la struttura del brano, ascoltarlo con concentrazione, utilizzare e mettere a punto con cura le formule tecniche, e leggere lo spartito con estrema attenzione. Se questi quattro essenziali ingredienti della memoria saranno stati oggetto di cura adeguata, avremo fatto del nostro meglio ai fini di consolidare le nostre capacità mnemoniche.

Una delle ragioni per cui la memoria non è infallibile è il fatto che spesso ci imbattiamo in fattori che sfuggono al nostro controllo. Possiamo avere studiato e approfondito un brano, utilizzando le più adeguate soluzioni tecniche, e possiamo averlo eseguito in pubblico innumerevoli volte; a un tratto, ci capita di dover eseguire lo stesso brano su un pianoforte che fornisce delle risposte particolari e inaspettate. Il risultato è una immediata interferenza con la nostra memoria cinetica e acustica, che viene a disturbare il normale flusso dei nostri gesti. Possiamo avere la sensazione di dover usare più forza (il che viene a creare una maggior tensione nei muscoli), o di dover effettuare movimenti più ridotti in ampiezza (il che potrebbe avere un effetto inibitorio). Un vuoto di memoria non significa che non conosciamo un dato brano abbastanza bene. Può significare soltanto che i nostri ritmi e i nostri riflessi sono stati disturbati, e che il flusso dei nostri sentimenti o la nostra memoria cinetica ne sono stati in qualche modo sconvolti. A volte capita di essere disturbati da circostanze ambientali, quali l'illuminazione della sala o del palcoscenico, le condizioni acustiche, la temperatura del locale o qualche rumore prodotto dal pubblico. Vi sono innumerevoli dettagli, imprevedibili, che possono distrarci, e non sempre possiamo riuscire a dominarli. Tutte queste cose possono produrre un vuoto istantaneo nella memoria: a volte questo vuoto risulta impercettibile, a volte no. E questo è comprensibile, perché un concerto si svolge non solo nello spazio ma anche nel tempo. Una pubblica esecuzione deve avere una certa scorrevolezza e continuità, che nulla deve disturbare e interrompere. Diverso è il caso per il compositore, che quando scrive musica può fermarsi tra una nota e l'altra, oppure buttarle giù più in fretta che può; ciò che ha importanza non è la regolarità e la continuità del modo in cui scrive, ma di quello che scrive.

Durante un concerto, invece, non è soltanto il «che cosa» e il «come» che contano, ma anche il «quando». Possiamo conoscere benissimo un brano, possiamo sapere benissimo qual è la nota che va suonata, ma se non la suoniamo al momento giusto... spiacenti, è troppo tardi!

Non ha importanza: può succedere e succede a tutti. È per questo che molti eminenti artisti (Myra Hess e Béla Bartók, per esempio) usavano suonare con la musica davanti. Nessuno può aver nulla in contrario. Quello che un concertista deve fare è dare il meglio di sé: rinvigorire la memoria con tutte e quattro le sue componenti, e mettere in atto una tecnica affidabile e ben padroneggiata. Ricordatevi sempre che non serve continuare a suonare e a risuonare un pezzo: l'importante è individuare il più deficitario dei quattro elementi, lavorarci su, e accompagnarlo poi con gli altri tre. Cercate di familiarizzarvi in anticipo con le condizioni ambientali nelle quali dovrete suonare, in modo da evitare quanto più possibile gli imprevisti: cercate di «provare» nella sala in cui il concerto avrà luogo!

FATTORI PSICOLOGICI.

Oltre alle questioni fisiche e pianistiche, vi sono molti altri fattori che possono ostacolare la memoria: complessi emotivi, inibizioni, paura del pubblico, e altri ancora. Esula dallo scopo di questo libro l'esaminare in dettaglio questi aspetti, ma ovviamente tutte le nostre passate esperienze, il vasto dominio del nostro subconscio, le nostre ambizioni, le nostre istanze, i nostri riflessi condizionati, le nostre frustrazioni e i nostri successi, tutto può esercitare ed esercita un'influenza sul flusso delle nostre azioni. Un essere umano è la somma delle proprie esperienze del presente, dell'immediato passato, del passato più remoto: le esperienze dell'infanzia, e anche le nostre esperienze prenatali e ataviche esercitano una profonda influenza

sulle nostre vite. Non c'è da meravigliarsi che le nostre azioni e reazioni non siano sempre prevedibili e siano anzi spesso del tutto inesplicabili. E tuttavia, pur con tutti i fattori sconosciuti e impalpabili con cui dobbiamo lottare, possiamo e dobbiamo valerci della nostra conoscenza e delle nostre controllabili esperienze. È per questo che ho voluto definire certi principi di memorizzazione e il relativo metodo di applicazione, richiamando l'attenzione del lettore sull'ampio arco di risorse cui possiamo far ricorso, in un contesto adeguato ed efficiente.

LA DIZIONE MUSICALE

LA MUSICA SUSCITA SENTIMENTI;
NON COMUNICA INFORMAZIONI.

Il linguaggio della musica differisce dagli altri linguaggi: diversamente dai linguaggi verbali esso non dispone di strumenti adeguati per trattare fatti, oggetti o concetti astratti. Non è possibile dire con la musica: «Oggi la temperatura è di ventiquattro gradi, e l'atmosfera è molto umida». Non possiamo ricorrere alla musica per comunicare dei fatti o propagandare delle idee. Ciò che la musica può fare è generare e comunicare le risposte, le reazioni emozionali che si accompagnano ai fatti e alle idee. In modo alquanto misterioso, la musica può rappresentare ed evocare le emozioni che corrispondono a circostanze, eventi e azioni che possono anche non aver avuto luogo. Tra certe combinazioni di suoni e certi sentimenti esistono connessioni dirette e immediate. Quando ascoltiamo la sonata *al chiaro di luna* di Beethoven o il *Clair de lune* di Debussy non abbiamo bisogno di vedere realmente la luna, ma possiamo forse sentirne la presenza e rispondere emotivamente all'atmosfera creata dal chiarore lunare! Possiamo sentirci esaltati da determinati momenti dell'*Eroica*, e depressi invece alla sua *Marcia funebre*, senza sapere che cosa in realtà è «accaduto». E in realtà non è «accaduto» niente. La sostanza reale dei fatti che hanno ispirato Beethoven non ha nessuna importanza.

Quando Beethoven rimase deluso da Napoleone, che gli aveva in un primo tempo ispirato l'*Eroica*, egli si limitò a sostituirlo con un altro eroe immaginario, che rimase anonimo ma che gli ispirava gli stessi sentimenti eroici e drammatici. La musica va al di là degli eventi, delle comunicazioni, delle informazioni, e provoca delle risposte emotive servendosi unicamente dei suoni, generando eccitazione, tristezza, calma e qualsiasi altro sentimento, poiché è indiscutibile che il suono, da solo, può riprodurre ed evocare l'intera gamma delle emozioni umane.

LA NOTAZIONE È RUDIMENTALE.

Gli scopi del nostro libro non ci consentono di esaminare nel dettaglio come e perché avviene tutto questo. Comunque, basti dire che le consonanze e le dissonanze e le alterazioni degli armonici che si fondono l'una nell'altra o che entrano in conflitto l'una contro l'altra, hanno la funzione di creare tensione emotiva e di allentarla. Che cosa sia la comunicazione musicale, e quali siano esattamente i mezzi di cui la musica si serve a questo scopo, può essere materia molto controversa. Tuttavia possiamo tentar di porre certe norme a questo proposito, di fissare dei principi, soprattutto per quanto concerne poi l'interpretazione. Anzitutto, è chiaro che la musica si scrive in modo alquanto sommario e rudimentale: la notazione musicale è rigida e imperfetta per tutto ciò che riguarda le sfumature, la flessibilità e la libertà del fraseggio, il ritmo, la dinamica e l'uso del pedale.

I PIANISTI SONO MENO DUTTILI DEGLI ALTRI STRUMENTISTI.

I cantanti, i suonatori di strumenti a corda e quelli di strumenti a fiato sono molto più liberi dei pianisti per quello

che riguarda l'interpretazione delle note e in particolare dei loro valori metrici. I loro strumenti sono più espressivi e più sensibili del pianoforte, e grazie alla respirazione e all'emissione del fiato essi possono usare di più tutta una serie di artifici, quali leggeri ritardi, sospensioni, accelerandi. Gli strumentisti che hanno a che fare con la tastiera trattano invece con frequenze regolate e predisposte meccanicamente; essi tendono ad articolare con esattezza e con eguaglianza, e a volte la loro dizione, la loro esecuzione tende a essere rigida, monotona, priva di vita. Al contrario, un pianista deve sempre fare qualcosa di più che non limitarsi a suonare le note: deve essere duttile ed elastico con il suo strumento non meno di coloro che possono contare sulla flessibile sottigliezza dell'espiazione e dell'inspirazione; in altre parole, deve essere un musicista. Anche i pianisti devono individuare nel testo le note significative, ed accentuarle, enfatizzarle adeguatamente; è il loro uso dell'enfasi che determina la bellezza e l'eloquenza delle loro esecuzioni, o — al contrario — il suo carattere ottuso e artificioso.

BATTERE E LEVARE: LA MAZURCA.

Pressoché tutta la musica è divisa in battute, e nell'ambito delle varie battute le note sono raggruppate secondo formule periodiche o cicliche, di tempi forti e deboli. Indipendentemente dai tempi che si possono contare in una battuta (vi sono brani che presentano un continuo mutamento a questo proposito, mentre altra musica non viene neppure divisa in battute), in tutti i brani musicali vi sono delle note che esigono un accento. La nota che ovviamente va accentuata in ogni battuta è quella che cade in batte-re, sul primo quarto (o ottavo, o sedicesimo) di ogni battuta. In una battuta in quattro, il terzo tempo riceve un accento che è minore di quello della prima nota, ma più

forte delle altre due. In una battuta in tre la nota in battere è quella che viene accentuata, mentre la seconda e la terza variano di intensità. Nei ritmi sincopati, vengono invece accentuate le note in levare, quelle cioè sui tempi deboli. Nella mazurca, a esempio, l'accento può cadere indifferentemente su qualsiasi delle tre note; la melodia può presentare i propri accenti sul primo o sul terzo tempo, mentre l'accompagnamento può essere fornito da varie voci, ciascuna con i suoi propri accenti. (Contrariamente alla credenza diffusa, la mazurca non ha sempre l'accento sul secondo quarto; anche se il secondo quarto è spesso importante, non esiste nessuna regola rigorosa a questo proposito, e molte mazurche presentano addirittura una pausa nel secondo quarto!) Indipendentemente dalla struttura della battuta (quattro quarti, due mezzi, sei ottavi), altre note oltre a quella in battere possono essere altrettanto importanti per ragioni melodiche, armoniche, coloristiche o ritmiche; e ciascuna di esse può anche giovare di un *rubato*! In realtà, nella mazurca può variare anche il valore metrico di certe note, non soltanto il suo volume.

VARI TIPI DI ENFASI.

Vi sono note che, per loro natura, vanno suonate molto leggermente. Si tratta a esempio delle note di passaggio, di taluni abbellimenti, di note che completano un accordo, di note d'ornamento. Si può accentuare ed enfatizzare una nota anche con una leggera protrazione del tempo per cui la manteniamo: è assai facile che una nota accentuata risuoni un poco più a lungo di una nota che non lo è.

È impossibile elencare tutte le innumerevoli specie di note, e qui voglio soltanto affermare che nella musica talune note sono più importanti di altre. Una nostra esecuzione musicale non sarà ineccepibile se non avremo saputo realizzare queste differenze. Vi sono esecutori per i

quali la giusta enfasi, l'esatta accentuazione di certe note è un fatto istintivo e naturale; altri procedono invece in modo più cosciente e voluto. Anche questo è un fattore squisitamente individuale; possiamo richiamare l'attenzione su una nota suonandola più forte, o più piano, o prolungandone il suono, o ritardandola leggermente. Possiamo farla emergere sulle altre eseguendola con un tocco diverso, staccato, o legato, o portato, o tenuto. Possiamo aggiungere degli ornamenti (com'era universalmente praticato nel periodo del barocco) o rinforzare una nota con l'aggiunta dell'ottava inferiore o superiore, o aggiungere altri armonici, o mutare di registro. Lo spartito prevede anche i segni dinamici, quali marcato, sforzato, «subito piano» eccetera. E finalmente, sarà la nostra stessa sensibilità e le nostre spontanee reazioni ad aggiungere sottili significati a certe note piuttosto che ad altre.

FLESSIBILITÀ.

Dal momento che il pianoforte, diversamente dall'organo e dal clavicembalo, risponde al «tocco» dell'esecutore, un pianista non ha necessità di ricorrere all'estrema agogica o libertà ritmica cui ricorrono spesso i clavicembalisti. Al contrario, l'andamento ritmico deve essere duttile, libero, flessibile, mai schiavo dell'esatto valore ritmico con il quale le note sono scritte. Vi sono brani di musica che esigono un'esecuzione di esatto meccanicismo ritmico, come ad esempio le toccate o certi studi, ma in generale non bisogna suonare con questo tipo di inflessibile regolarità.

Il fattore più importante nella dizione musicale del pianoforte è la natura del suono del pianoforte stesso. Dopo che il martelletto ha colpito la corda, l'intensità del suono prende immediatamente a diminuire, sia che il tasto sia stato colpito con forza o meno. Se vogliamo collegare la seconda nota della battuta alla nota accentuata che l'ha

preceduta, dobbiamo ricordarci che questa nota cade in un tempo debole; e cioè in una parte della battuta che non deve ricevere l'accento dato invece alla nota in battere. La seconda nota deve avere pertanto un volume di suono inferiore alla prima. Di più: data la diminuzione d'intensità che si verifica nel pianoforte, questa nota di suono meno intenso deve essere regolata nei riguardi della prima tenendo conto appunto della diminuzione che il suono di questa subisce. Questo significa che per le note che cadono nei tempi deboli dobbiamo usare una intensità ancora minore di quella che sarebbe usata negli strumenti che sostengono invece il suono delle note.

IL MANTENIMENTO DI UN IDENTICO LIVELLO DINAMICO PER TUTTE LE NOTE DI UNO STESSO GRUPPO.

Se suonassimo le note in levare con la stessa forza delle note in battere, risulteremmo accentuare i tempi deboli di una battuta, e una melodia così eseguita risulterebbe sincopata. Se non tenessimo conto di questo, produrremmo al più una serie di suoni chiaramente articolati, ma non una melodia vera e propria; al peggio, produrremmo invece una serie di note casuali, prive di correlazione reciproca e di senso. Dal momento che ogni nota nel pianoforte decade rapidamente, le note dei tempi deboli possono essere soddisfacentemente collegate tra di loro soltanto se il loro livello dinamico di attacco è inferiore al livello dinamico della nota sul tempo forte, al momento della sua percussione. Se suonassimo la seconda nota con la stessa forza l'effetto prodotto sarebbe quello di un crescendo, poiché la successiva nota in battere verrebbe suonata con più forza. Più facile, sul pianoforte, è produrre un decrescendo: la nota in battere successiva sarà più debole della prima. Queste lievi alterazioni del livello dinamico assicurano la continuità della linea melodica:

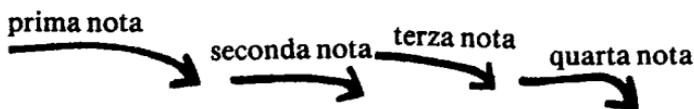


Figura 56. Manipolazione dinamica di una melodia

Avrete notato che la terza nota inizia a un livello dinamico più alto rispetto a quello finale della seconda nota. Il fluire della melodia non è danneggiato da questo fatto, poiché la terza nota ha un accento che, per quanto inferiore a quello della prima, è comunque superiore a quelli della seconda e della quarta.

CRESCENDO.

La formula che segue è alquanto primitiva, ma funziona. Se vogliamo creare l'impressione di suonare quattro note a un identico livello dinamico, dobbiamo suonare la seconda e la quarta nota più piano della prima, e la terza nota quasi altrettanto forte che la prima. In altre parole, la nota in battere è quella che di regola determina l'intera battuta, sia dal punto di vista armonico che dal punto di vista melodico. È per così dire la nota unificatrice della battuta, proprio in virtù della maggiore enfasi che riceve. Le note sui tempi deboli le suoniamo con la stessa forza delle note in battere, soltanto se vogliamo dare l'impressione di un crescendo; e in questo caso, la nota in battere successiva è suonata effettivamente più forte della prima.

LE NOTE IN LEVARE PIÙ LEGGERE DELLE NOTE IN BATTERE.

La formula tecnica che permette di ottenere una continuità dinamica è in realtà molto semplice; se una melodia ha inizio con una nota in levare, o se la nota che la precede

è una nota lunga, il suo livello dinamico dovrà essere molto inferiore rispetto a quello della nota in battere. Nei passaggi come questi, che iniziano con una nota in levare che conduce a una nota in battere, è insito un leggero effetto di crescendo.



Esempio 125. Bach, *Il clavicembalo ben temperato*, libro II, Preludio n. 8 in mi bemolle minore

«ACCENTI NEGATIVI».

Un crescendo di questo genere non sempre è indicato dal compositore. A volte è dato trovare in Beethoven una indicazione caratteristica del suo stile: un crescendo in levare che termina inaspettatamente con un «piano» in battere.



Esempio 126. Beethoven, *Sonata*, Op. 31 n. 2, secondo movimento

L'espedito di richiamare l'attenzione su una data nota, usando meno volume di suono invece che accentuandola,

è giustificato specialmente nei passaggi di natura delicata e lirica. In pagine di musica più aggressiva e virile, invece, la giusta enfasi si ottiene più opportunamente con accenti di natura positiva, e cioè con un maggiore volume di suono. Ovviamente vi sono molte maniere di richiamare l'attenzione sui momenti significativi di un dato brano, ed entrano in gioco qui la nostra personalità e la nostra sensibilità, che sono alla base della nostra interpretazione espressiva. Di fatto, i momenti significativi e cruciali di una melodia, a esempio, possono essere evidenziati ed enfatizzati in modi addirittura opposti. In un bassorilievo, l'uso della plasticità è tale che un volto può essere enfatizzato sia ponendolo in rilievo sia, al contrario, scavandolo e rendendolo concavo; l'importante è che esso, in un modo o nell'altro, spicchi sul contesto. Può anche sembrare una semplificazione eccessiva dire che l'enfasi positiva (il rilievo, il convesso) è di natura maschile, mentre l'enfasi negativa (il concavo), con il suo decrescendo verso il climax, è di natura femminile. Nelle odierne società «unisex», tutte fondate sul dilemma «costrizione o licenza», questa affermazione potrebbe suonare provocatoria. Tuttavia si tratta di una diagnosi non del tutto a sproposito! Comunque, ciò che conta nella musica è la risultante delle varie tensioni e dei vari rilassamenti emotivi; e ciascuno può proporre la propria personale interpretazione di un dato brano, purché essa risulti fondata e convincente, e si avvalga di sufficienti conoscenze e di buon senso.

IL MINOR VOLUME DEI PASSAGGI ORNAMENTALI.

Nel corso di una melodia ci imbattiamo spesso in passaggi ornamentali — note di volta, trilli, abbellimenti ecc. — spesso stampati con caratteri più piccoli. È opportuno eseguire queste note con un minore volume di suono; e questo anche ove fossero stampate con caratteri normali.

The image displays five systems of musical notation for Chopin's Concerto for Piano and Orchestra, Op. 21, second movement. Each system consists of a piano part (treble and bass clefs) and an orchestra part (bass clef). The piano part is characterized by intricate, often chromatic, passages with frequent slurs and accents. The orchestra part provides a steady accompaniment. Key markings include 'pizzicato' in the first system, 'gruppetto' in the second, third, and fifth systems, and 'dolcis.' in the fourth system. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

Esempio 127. Chopin, *Concerto per pianoforte e orchestra*, n. 2, Op. 21, secondo movimento

LE FIORITURE.

La funzione di queste note è quella di collegare tra loro le note principali, prolungarne il suono, oppure ritardarne leggermente l'ingresso, rilevandone così l'importanza e richiamando su di esse l'attenzione dell'ascoltatore. Dal

momento che non rivestono una funzione essenziale nella melodia, esse vanno eseguite con leggerezza, con duttilità, quasi con noncuranza, con un volume di suono sempre un pochino più ridotto rispetto alle note principali. Abbellimenti di questo tipo si trovano non soltanto nella musica del Barocco, ma anche in quella del periodo classico e del romanticismo. E infatti, talune delle più belle melodie di Chopin non sono altro che elaborate fioriture (o abbellimenti); proprio dando libero sfogo alla melodia, e riempiendola di note di passaggio e di cromatismi d'ogni genere, Chopin scrisse pagine e pagine di musica sublime. Naturalmente, quando gli abbellimenti vengono spinti al punto di trasformarsi in melodie di tanta espressività, essi devono essere eseguiti con un'enfasi maggiore che se fossero semplici note ornamentali. Ma molti di essi sono pur sempre soggetti ai principi interpretativi che abbiamo enunciato. La tecnica con la quale si mantiene l'individualità di queste melodie è quella del legato, che è stata descritta nel quinto capitolo.

LE APPOGGIATURE.

Le appoggiature sono essenzialmente delle dissonanze che risolvono sulla nota seguente. Esse vanno sempre accentuate ed enfatizzate in virtù della funzione armonica che rivestono: vanno dunque suonate con più forza della nota nella quale si risolvono.

Andante cantabile con espressione

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef. The tempo is marked 'Andante cantabile con espressione'. The music features several dissonant notes (appoggiatures) that resolve to the next note. The dynamics are marked as *p*, *fp*, and *ff*. There is a *crescendo* marking. The score is in 3/4 time.

Esempio 128. Mozart, *Sonata in la minore*, K. 310, secondo movimento



Esempio 129. Beethoven, *Sonata*, Op. 2 n. 1, secondo movimento

Esiste comunque qualche eccezione a questa regola, e capita a volte che dopo un'appoggiatura o una dissonanza sia richiesto un *crescendo*; di solito — in questi casi — il testo riporta l'indicazione dinamica.



Esempio 130. Beethoven, *Sonata*, Op. 10 n. 2, secondo movimento



Esempio 131. Beethoven, *Sonata*, Op. 81, primo movimento

LE NOTE DI ABBELLIMENTO CONSONANTI
NON VANNO MAI ACCENTUATE; LA NOTA
REALE DEVE DURARE PER IL PROPRIO INTERO VALORE.

Nell'esecuzione delle note di abbellimento consonanti ci si imbatte spesso in un errore clamoroso e molto antimusicale. È noto che le note di abbellimento vanno eseguite in battere, contemporaneamente all'equivalente nota del basso. Tuttavia questo non significa che esse debbano essere accentuate ed enfatizzate. La loro funzione è quella di attirare l'attenzione sulla nota seguente, ritardandone leggermente l'esecuzione; ma, naturalmente, è la *nota reale* — e mai la nota di abbellimento — che va accentuata e sottolineata. Anzi: la nota di abbellimento va suonata decisamente più piano della nota reale, e — cosa ancor più importante — quest'ultima deve conservare l'intero suo valore metrico. Assolutamente *mai* dobbiamo ricavare il valore metrico della nota di abbellimento sottraendone la durata a quella della nota reale; dobbiamo anzi aggiungere il valore della nota di abbellimento alla durata della battuta. Il fatto che questo porti ad allungare la durata della corrispondente nota del basso non deve creare allarme; perché questo è esattamente l'effetto che il compositore intendeva ottenere, ed è per questo che egli ha usato l'abbellimento. Non bisogna mai essere schiavi del «contare», a spese dell'idea musicale; bisogna anzi regolare gli accenti agogici, i *rubato* e via dicendo al vivo respiro del pensiero musicale, specialmente nei tempi lenti. Quando i violinisti, i violoncellisti e i cantanti eseguono passaggi di intenso significato, essi sono in genere più flessibili ritmicamente, e più liberi che non i pianisti nei riguardi del rigore metronomico. Soltanto un violinista del tutto privo di sensibilità musicale potrebbe arpeggiare il primo accordo della *Sonata a Kreutzer* di Beethoven in modo che il *la* sopra il rigo venga a perdere parte del suo valore:



Esempio 132. Beethoven, *Sonata per pianoforte e violino*, Op. 47 («Kreutzer») in la minore, primo movimento

E pur tuttavia, quando un pianista si trova di fronte a un identico problema, come nel terzo tempo della Sonata Op. 109 di Beethoven, raramente ci viene dato di ascoltarne la corretta esecuzione. L'esempio 133 A riporta l'inizio della frase quale è stata scritta da Beethoven. Taluni pianisti la eseguono nel modo indicato dall'Esempio C, e taluni addirittura nel modo indicato dall'esempio D, che è assolutamente antimusicale. L'esecuzione corretta è quella che figura nell'esempio B, dove il *Si* sopra il rigo conserva il proprio intero valore di due quarti.

A

I alcuni eseguono

C

Esecuzione corretta:
B pieno valore al Si sopra il rigo

D Molto antimusicale

Esempio 133. Beethoven, *Sonata*, Op. 109, terzo movimento

Questa anomalia musicale trae origine dal fatto che le note di abbellimento vanno di regola eseguite in battere, e non prima, in modo che non ne scapiti la durata della nota che precede. Tuttavia è anche necessario che la nota di abbellimento non disturbi il flusso melodico, e che la nota reale non venga derubata di parte del suo valore metrico, specialmente quando è giudicata tanto importante da me-

ritare l'aggiunta di una nota di abbellimento. L'unica soluzione consiste nell'eseguire in battere la nota di abbellimento, in modo leggero e quasi privo di importanza, e di conservare la nota reale *intatta* nel suo valore metrico. Ne risulterà un'opportuna ed efficace dilatazione, bella a sentirsi, dell'intera battuta.

NOTE DI ABBELLIMENTO DISSONANTI.

Le note di abbellimento dissonanti — tra le quali le più comuni sono le appoggiature — vengono eseguite in battere; esse dovranno essere enfatizzate, poiché aggiungono sale e pepe alla musica, ma il grado dell'enfasi è a discrezione dell'esecutore.



Esempio 134. Mozart, *Sonata in la minore*, K. 310, primo movimento

DUE TIPI DI NOTE DI ABBELLIMENTO.

È necessario distinguere tra due tipi di note di abbellimento: quelle che fanno parte del tempo (quarto, ottavo, ecc.) e quelle che invece semplicemente collegano due note tra loro. La nota di abbellimento che fa parte del tempo è in genere contraddistinta da una legatura che la collega alla nota reale; quella che invece collega due note tra di loro è annotata generalmente senza legatura, e — ove preceda la prima nota di una battuta — a sinistra della barretta. Mentre la nota del primo tipo si esegue in battere, quella



Esempio 135. Prokofiev, *Sonata*, n. 4, primo movimento

del secondo tipo viene eseguita tra i due tempi. Le note di abbellimento del primo tipo si trovano annotate in vari modi, assai diversi tra loro; nella musica del Barocco e del periodo classico si trovano a volte scritte con una piccola riga di taglio sulla gamba, ad indicare che si tratta di note molto brevi, mentre le altre devono ricevere tutto il loro valore, e a volte addirittura qualcosa di più. Questa notazione non è tuttavia troppo vincolante, e l'esecuzione di questo genere di note è materia di discussione. Capita a volte che certe note senza il taglietto vadano eseguite alla breve, mentre altre note — con tanto di taglietto — debbano conservare tutto il loro valore o addirittura un valore doppio. Nella musica del Barocco le note di abbellimento che collegano una nota con l'altra vengono spesso indicate da una linea diagonale che sta a significare un leggero *glissando* tra le due note stesse.



Esempio 136. Diversi tipi di note di abbellimento

I compositori usano molto frequentemente le indicazioni *ritardando* e *accelerando* per dare alle loro pagine una certa flessibilità ritmica. Come in tutte le questioni interpretative, è il modo in cui questi mutamenti di tempo vengono apportati che determina la loro validità artistica. L'indicazione *ritardando* (o *ritenuto*) implica un rallentamento del ritmo, ma il problema è quanto, quando e con che rapidità bisogna rallentare. Quando in una stessa frase vi sono varie indicazioni di *ritardando*, non tutte vanno trattate allo stesso modo; quelle che si incontrano nel mezzo di una frase implicano un rallentando minore che se si trovassero alla fine della frase. Dobbiamo lasciarci guidare anche da considerazioni strutturali di questo tipo. Ogni indicazione può essere interpretata in vari modi, e dobbiamo servirci di tutti gli elementi possibili.

ARTICOLAZIONE UNIFORME VERSUS ESPRESSIVITÀ.

Due attori possono pronunciare la stessa battuta, dandole significati e interpretazioni personali, l'uno diverso dall'altro. Vi possono essere diversità di dizione, di volume di voce, di pause, di accenti espressivi. Ma per quanto possano essere diversi l'uno dall'altro, se sono dei bravi attori avranno almeno una cosa in comune: la loro recitazione non sarà un fatto puramente meccanico e non si limiterà alla chiara e anonima pronuncia delle parole. Ambedue porranno una determinata enfasi sulle parole più significative del testo, in senso positivo o negativo che sia, lasciando in secondo piano quelle meno importanti.

È assolutamente frustrante ascoltare un'esecuzione tecnicamente perfetta, ben articolata nota per nota, ma che manchi di flessibilità, di duttilità, di immaginazione, dove non sono in evidenza gli elementi essenziali, la giusta at-

mosfera, un'esecuzione cioè che non va al di là di una successione di suoni gradevoli! Al contrario, un'esecuzione duttile e poetica richiede una minuta ma continua modificazione dei valori metrici che figurano nel testo; include una estrema varietà e gradualità nell'uso della dinamica, del pedale, del rubato, e di tutti quegli elementi che nel testo possono essere indicati soltanto in modo sommario.

La dizione musicale riguarda tutti quegli elementi, tangibili e intangibili, che ci permettono di «raccontare» un dato brano musicale secondo il nostro talento e la nostra sensibilità. Dobbiamo imparare a richiamare l'attenzione sui tempi forti, e a rendere in modo efficace le armonie particolari. Ogni accordo alterato, quale la sesta napoletana, un accordo diminuito o aumentato, e via dicendo, deve essere individuato e reso a seconda del senso che possiede. Le note che svolgono un ruolo secondario devono invece essere eseguite quasi con noncuranza, con leggerezza. Queste note di minore importanza sono le note di abbellimento, le note in levare, i passaggi che iniziano in levare, le notine puntate, le notine scritte in caratteri più piccoli, le note di passaggio, le soluzioni delle dissonanze, le figure d'accompagnamento in genere, gli arpeggi che si concludono con la nota reale.

TENSIONE E RILASSAMENTO: LA FUNZIONE DELLA DISSONANZA.

La musica può produrre su di noi i più grandi effetti: essa può farci sentire estremamente eccitati o estremamente depressi. Questi effetti si producono grazie alla continua alternanza di tensione e di rilassamento, di eccitazione e di quiete, che si produce per il succedersi di dissonanze e di consonanze, tempi veloci e tempi lenti, suoni forti e suoni deboli, accelerandi e ritardandi, crescendo e diminuendi, contrappunti e omofonie, ritmi regolari e irregolo-

lari, simmetrie e asimmetrie. Il fatto che un accordo minore tenda a deprimerci, a intristirci, diversamente da un accordo maggiore, non è una questione di tradizione o di educazione, e si fonda invece su una ben precisa condizione fisica: i suoni armonici di un accordo minore sono dissonanti tra loro, mentre gli armonici di un accordo maggiore non lo sono. Questa dissonanza provoca una determinata tensione, una sottile sensazione di disagio nell'apparato auditivo, e ne consegue un certo effetto depressivo sull'organismo umano. In un accordo maggiore, al contrario, gli armonici riproducono le note dell'accordo stesso: il conflitto di cui sopra non si manifesta, e l'accordo produce una sensazione di riposo, o addirittura di stimolo.

La tensione corrisponde dunque alla dissonanza, ma la dissonanza è un fatto relativo. Quando a un accordo fortemente dissonante si fa seguire un accordo relativamente meno dissonante, si prova una sensazione di sollievo. Nella musica contemporanea un accordo minore non è certo considerato una dissonanza. Tuttavia, nella musica del periodo barocco l'accordo minore era dissonante, e poche sono le musiche barocche che si concludono su un accordo di questo tipo; esso manca di produrre quella sensazione di sollievo della tensione che è invece prodotta da un accordo maggiore. In epoche precedenti, neppure una terza maggiore suonava tanto consonante da fungere come riposante soluzione dei conflitti. Le quinte giuste erano usate nelle cadenze, e in periodi ancora precedenti un brano doveva finire su un'ottava oppure all'unisono. Con il passare dei secoli ci siamo progressivamente abituati agli intervalli più alti della serie degli armonici, e oggi siamo in grado di tollerare, e addirittura di gustare con piacere, un'ampia varietà di dissonanze, comprese le dissonanze che rimangono senza soluzione.

Nel diciannovesimo secolo era considerato molto audace da parte di Chopin terminare un preludio con una ca-

denza in cui la settima di un accordo restava sospesa, senza soluzione:

Esempio 137. Chopin, *Preludio n. 23 in Fa Maggiore*, Op. 28

Al giorno d'oggi è invece ammesso l'uso di tutte le note della scala cromatica, contemporaneamente alla tonica, come appare da questa composizione di Bartók:

Esempio 138. Bartók, *Sonata* (1926), ultimo movimento

L'ascoltatore contemporaneo reagisce agli stessi stimoli del musicista del passato. Tensioni e rilassamento nella musica dipendono ancora dal conflitto e dalla soluzione di suoni dissonanti, e quanto più la nostra eloquenza musicale si basa su una precisa coscienza di questi elementi, tanto più riusciamo a comunicare — in modo efficace e convincente — i nostri sentimenti e i sentimenti del com-

positore. È dalla nostra sensibilità che dipendono le infinite sfumature implicite in uno spartito. L'arte del pianoforte comincia nel momento in cui noi traduciamo lo spartito nelle formule tecniche necessarie alla comunicazione dei più sottili impulsi musicali.

ORCHESTRARE IL PIANOFORTE!

Per ricchezza e varietà di suono, il pianoforte è paragonabile all'orchestra. Sono le grandi possibilità coloristiche dello strumento che spesso ci tentano a una vera e propria «orchestrazione» del brano che dobbiamo eseguire. Le composizioni pianistiche, i quartetti, le sinfonie di Beethoven, o quelli di Brahms hanno molte cose in comune sotto questo profilo, ben al di là dei più ovvi effetti di corno, di fiati e di timpani. Gli effetti coloristici che possiamo evocare dal pianoforte rendono molto suggestivo il parlare di orchestrazione, e immediatamente vengono alla mente gli effetti orchestrali di certe pagine pianistiche di Liszt. Provate dunque a pensare al fagotto o alla viola, o all'organo, al clavicembalo, o alle nacchere, o a tutto quel che volete al di là del pianoforte! Siete già in possesso di tutti i segreti della tecnica pianistica: ora cercate di arricchire la vostra tavolozza di colori imitando la voce o il suono degli altri strumenti.

LA VOCE UMANA.

La voce umana è fuor di dubbio il più espressivo degli strumenti: dire che un pianista quando suona «canta» equivale a fargli il più grande elogio possibile. In effetti il pianoforte può e dovrebbe «cantare», e nostro compito è acquisire alla tastiera l'espressività e la duttilità della voce umana: non dobbiamo esitare pertanto a prolungare o ac-

corciare la durata di una nota quando il suo significato lo esige, e «respirare» al pari di un cantante. Molto possiamo apprendere osservando appunto i buoni cantanti, che respirano, fraseggiano, e danno corpo alla musica con libertà e spontaneità maggiori di qualsiasi strumentista.

I PROBLEMI DEL CANTANTE.

Tuttavia, non arriverei al punto di affermare che la sola sorgente della musica sia la voce umana. Per quanto si tratti di un ammirevole strumento musicale, dobbiamo renderci conto che sotto un certo aspetto essa è molto limitata. Limitata non solo quanto all'estensione, ma anche alla forza; e si tratta, per giunta, di uno strumento puramente omofono. Ma al di là di queste limitazioni, la sua più grande lacuna è nel fatto che un cantante può emettere suoni soltanto in fase di espirazione. Una volta dato fondo alla sua riserva di aria, egli deve inspirare per poter continuare a cantare: il cantare è un'attività a senso unico! Mentre egli inspira, tutto si ferma. Egli deve inspirare quanto più rapidamente possibile, e fare poi ogni sforzo per espirare quanto più lentamente possibile, onde poter cantare quante più note possibili. Se la frase musicale termina prima dell'esaurimento della sua riserva d'aria, tutto va bene! In caso contrario, dovrà ricorrere a tutta una serie di sforzi e di artifici per nascondere l'improvviso ricorso all'inspirazione. L'istinto naturale porterebbe a iniziare a cantare con note alte e ad alta voce, per poi calare sia quanto a volume che a frequenza; e, tra parentesi, buona parte dell'antica musica popolare si comporta proprio così. Melodie in ascesa e prolungati *crescendo* sono contrari alla natura della voce umana. E naturalmente un cantante deve pervenire a un assoluto controllo della respirazione, per superare le difficoltà fondamentali connesse con l'attività del «cantare». Un buon cantante è per-

fettamente in grado di controllare linee melodiche che ascendono ed effetti di *crescendo*, con il prolungato aumento di tensione che essi comportano. Ma egli dovrà sempre fare i conti con i limiti di capacità dei propri polmoni: egli dovrà sempre «respirare»!

RESPIRAZIONE E CANTO.

Tutto questo lo ricordo non perché mi siano antipatici i cantanti, o perché non ne abbia rispetto, ma per richiamare l'attenzione su una qualità fondamentale della musica. Oltre al suono, la musica esprime e consiste anzitutto di movimento. Dico «anzitutto» perché il suono stesso altro non è che il prodotto di un determinato movimento. Come ricordato all'inizio di questo libro, la musica è movimento in quanto fluttuazione di frequenza, di volume, di timbro. Tutto questo lo si ottiene meglio con gli strumenti, i quali possono funzionare in modo continuativo, producendo tensioni di *crescendo* e di *diminuendo* senza dover ricorrere a pause per respirare. Anche i suonatori di strumenti ad arco, con l'avanti-e-indietro delle loro archette, possono prolungare a piacere una linea melodica. È vero che vi è una leggerissima soluzione di continuità ogni volta che l'arco inverte la sua direzione, ma si tratta di un evento che è facile mascherare e che ha una durata perfettamente trascurabile se paragonata al tempo necessario al cantante per ispirare. Quando è a corto di fiato, il cantante deve in qualche modo camuffare la necessaria ispirazione, quasi a convincerci che la frase musicale non subisca alcuna interruzione. Se pensiamo a quei lunghi passaggi che nella letteratura per pianoforte o per orchestra conducono a certi irresistibili vertici di tensione, e durante i quali ci capita di trattenere il fiato, possiamo comprendere quali siano le difficoltà che incontra il cantante nel mantenere un dato clima musicale e una data linea melo-

dica con un solo respiro. La diminuzione della forza con cui l'aria viene espirata si trova in questi casi a contrastare la tendenza ascendente del pensiero musicale. Quanto sarebbe bello se un cantante potesse inspirare ed espirare senza interrompere il proprio canto.

BEL CANTO A TUTTI I COSTI?

La musica esprime tutta una serie di sentimenti e di mutamenti che si realizzano in una grande varietà di suoni. E se è vero che molti di questi suoni trovano la loro migliore espressione grazie alla voce umana, di altri non si può dire altrettanto. Quindi, anche se è legittimo comparare sempre la nostra musica al canto, dobbiamo guardarci dal ragionare esclusivamente in questi termini. La musica è qualcosa di più di un insieme di gradevoli suoni. Se deve esprimere l'intera gamma dei sentimenti e delle emozioni umane, dal sublime al perverso, dal sereno all'isterico, dobbiamo guardarci dal ricoprire tutta la nostra musica con quello zucchero caramellato che è il bel canto, pulito e rotondo. Vi sono passaggi che vanno sussurrati, altri invece che vanno sbraitati. L'insistenza in un timbro di voce caldo e pieno, sensuoso e rotondo, a valere per ogni occasione, ricorda la storia di quella donna che, assunta da una stazione radiofonica per la sua voce profonda e sexy, finì poi — Dio l'abbia in gloria! — a leggere le previsioni meteorologiche e i piccoli annunci pubblicitari.

ALCUNI ELEMENTI DELLA DIZIONE MUSICALE.

1. Tempi in battere
2. Tempi in levare
3. Alti e bassi della linea melodica (da evidenziare in senso positivo o negativo)

4. Momenti di tensione e di distensione armonica (dissonanze e consonanze)
5. Formule ritmiche
6. Note di passaggio
7. Note di complemento
8. Note di abbellimento (consonanti, dissonanti, in battere, di passaggio, senza enfasi)
9. Altri abbellimenti (mordenti, trilli, gruppetti: con inizio sulla nota reale, sulla nota superiore o su quella inferiore)
10. Passaggi ornati
11. Arpeggi che conducono alla nota significativa
12. Volume di suono decrescente del pianoforte (in date linee melodiche)
13. Passaggi in levare che si concludono sui tempi forti (improvvisi *pianissimo* dopo un *crescendo*)
14. Conclusioni di frase, gruppi di note
15. *Ritardando* e *Accelerando*
16. *Rubato* e ritmi agogici
17. Sospensioni, ritardi
18. Accenti (*marcato*, *sforzato*, *fp*)
19. Accelerazioni verso gli accenti
20. Corone e serie di corone
21. Appoggiature
22. Aggiunta del valore delle note di abbellimento alla durata della battuta
23. Notine (fioriture, note transitorie, passaggi)
24. Figure di accompagnamento.

La maggior parte di questi elementi sono stati discussi in questo capitolo, e — naturalmente — molte altre componenti del fatto musicale restano affidate alla libera discrezione dell'esecutore. Qualcuna delle voci di questa lista abbisogna però di ulteriore spiegazione.

Tensioni e rilassamenti armonici. In linea generale, quanto più il giro armonico si allontana dall'accordo di tonica, tanto maggiore è la tensione che si crea, specialmente se si fa ricorso alle note alterate. Le note alterate tendono a spezzare la cornice tonale e anticipano o causano un mutamento di tonalità; per esempio, in ogni scala, la dominante della dominante crea una tensione maggiore che non la dominante. Ogni accordo di settima diminuita in un tono maggiore contiene note che non figurano nella scala diatonica, e questo significa tensione! Le note alterate in un accordo di sesta napoletana producono un clima improvvisamente drammatico. La direzione dell'alterazione verso l'alto (diesis) produce un effetto di stimolo, e verso il basso (bemolle) un effetto di depressione e non solo per quel che riguarda le note, ma anche sul nostro spirito. Questa affermazione può suonare superficiale, eppure è sostanzialmente esatta. In tutto il mondo, gli esseri umani reagiscono allo stesso modo a determinate costellazioni di suoni. Le note con un'alterazione discendente, gli accordi in minore, gli accordi diminuiti esercitano una sorta di effetto depressivo. Le alterazioni ascendenti, i diesis, esercitano l'effetto opposto: provate a cambiare in maggiore un accordo minore, e vedrete quel che intendo dire. Gli accordi aumentati esercitano un effetto sconcertante; essi creano uno stato di suspense, di incertezza, di indeterminatezza, e di tensione, poiché mancano di una precisa direzione tonale. Nel linguaggio simbolico della musica le nostre emozioni sono influenzate dagli *stimoli fisiologici* provocati dal salire e scendere (diesis e bemolli) del testo: è semplicissimo. Ovviamente, esistono altri fattori d'influenza, quali il ritmo, il volume, l'intensità, l'altezza, il timbro, e via dicendo, ma l'influenza maggiore è pur sempre esercitata dall'andamento di queste alterazioni e — in genere — dalla costellazione degli intervalli.

GLI ORNAMENTI.

La funzione delle note ornamentali è quella di attirare l'attenzione su una determinata nota. Le note ornamentali sono usate di preferenza dagli strumenti che non posseggono la capacità di enfatizzare una singola nota dinamicamente o timbricamente, e che pertanto devono sincronizzare la nota dissonante con la nota reale. Il clavicembalo e l'organo fanno parte di questo tipo di strumenti, a differenza del pianoforte e del clavicordo. Pertanto, per il pianoforte e strumenti analoghi, i criteri sono diversi. Esiste una scuola di pensiero, di tutta validità, che sostiene che la maggior parte degli ornamenti andrebbe eliminata dalla letteratura pianistica. Tra parentesi, la dibattuta questione della nota di inizio di un trillo (superiore o reale) è del tutto ininfluyente per quanto riguarda il pianoforte. Sul clavicembalo e sull'organo è ovvio che gli abbellimenti iniziano dalla nota superiore, perché la nota reale, in quanto elemento dell'armonia del basso, non potrebbe altrimenti essere enfatizzata per la naturalezza di questi strumenti.

IL RUBATO.

Il *rubato* e l'*agogica*. Il *rubato* e gli effetti agogici sono quelle libere e suggestive alterazioni della regolarità ritmica che producono nel discorso musicale quell'andamento flessibile del «parlato». Essi sono opportuni e necessari praticamente in ogni stile di musica, con l'eccezione di quei brani che si fondano dichiaratamente su un ritmo rigoroso e meccanico (moti perpetui); vanno comunque praticati con buon gusto e con misura, tenendo sempre in considerazione il genere di musica e lo stile di un dato brano. Uno dei più sottili giudizi sulla qualità di un'interpretazione riguarda comunque l'uso del *rubato*.

IL CRESCENDO SUONA COME UN ACCELERANDO.

L'accelerazione verso gli accenti. È un noto fenomeno acustico che un improvviso, rapido crescendo crea sempre l'impressione di un'accelerazione nel tempo. L'accumularsi di sonorità che si incalzano con un crescendo di volume sembra avere anche questo effetto dinamico. Noi dobbiamo sempre guardarci dall'accelerare veramente, perché ne deriverebbe un'impressione di precipitazione che finirebbe in realtà con l'indebolire l'effetto del crescendo. È necessario pertanto suonare il crescendo rigorosamente in tempo, senza nessuna precipitazione.

LA CORONA.

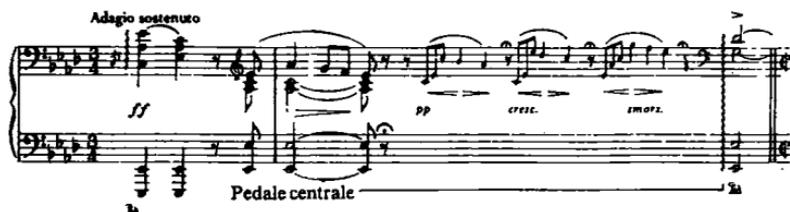
La corona. Il valore ufficiale di una corona è approssimativamente una volta e mezzo quello della nota su cui si trova. Ma la sua durata più corretta dipende dalla sua posizione nella frase musicale: se nel mezzo della frase, se alla fine della frase stessa, o alla fine di un singolo inciso. La coda del primo tempo della Sonata *Waldstein* di Beethoven (Op. 53) fornisce un interessante esempio di una serie di corone: tre corone che hanno differenti funzioni, e delle quali naturalmente quella che ha la maggior durata è l'ultima.





Esempio 140. Beethoven, *Sonata*, Op. 53, primo movimento

Una lunghissima corona si trova alla fine del recitativo della Fantasia Op. 49 di Chopin:



Esempio 141. Chopin, *Fantasia*, Op. 49

Vi sono poi innumerevoli passaggi nei quali è opportuna una pausa prolungata, che non sempre è segnata nel testo. Queste pause, esitazioni, fermate del nostro discorso musicale sono ricche di significati; devono essere usate come le ben misurate pause di un discorso, ma anche qui bisogna stare attenti, naturalmente, a non esagerare.

LE LEGATURE.

Le indicazioni di fraseggio e in particolare le legature sono state ereditate dalla musica per archi. Originariamente le legature indicavano le arcate, e in particolare le note che andavano eseguite con un solo colpo d'arco. Negli spartiti per archi, quando una linea melodica di una certa lunghezza appare divisa da varie legature, le legature stesse devono essere considerate come indicazioni tecniche per i

colpi d'arco e non come suddivisioni espressive della frase. I violinisti e i violoncellisti si sforzano anzi di eliminare ogni soluzione di continuità tra un'arcata e l'altra, in modo che la melodia appaia eseguita senza interruzione. L'indicazione delle legature riguarda le note che vanno eseguite insieme, e non necessariamente separa i vari gruppi di note l'uno dall'altro. Moltissimi pianisti, invece, sembrano ossessionati dalla preoccupazione di segnalare la fine di ogni legatura con brevi stacchi anche nel mezzo di una singola frase musicale.

**LE LEGATURE INDICANO CONNESSIONE, E NON
SEPARAZIONE DELLE NOTE, A ECCEZIONE
DEI FINALI DI FRASE.**

Le legature sono state introdotte nella letteratura per strumenti a tastiera per indicare raggruppamenti di natura tecnica più che musicale. Alcuni pianisti considerano invece erroneamente la legatura non come un segno di connessione tra le note ma come l'indicazione di separazione di un gruppo di note dall'altro. Questo punto di vista porta spesso a soluzioni del tutto assurde: i suonatori di strumenti ad arco si dannano per raggiungere l'effetto diametralmente opposto, perché il mutamento di direzione dell'arcata avvenga in modo impercettibile, nel rispetto della continuità del fraseggio musicale. Invece di dare tanta importanza alla fine di una legatura di significato tecnico, i pianisti dovrebbero sempre stare attenti all'andamento della melodia nel suo insieme. A meno che la legatura non termini con la fine della frase musicale, dovremmo sempre considerarla come un segno di collegamento e non di separazione tra le note. Negli esempi n. 142 e 143 sono le legature tratteggiate che indicano l'andamento della frase musicale.

Adagio
mezza voce
c

Esempio 142. Haydn, *Sonata in mi minore*, secondo movimento

p
cresc.
pp
c
c
sf
decresc.
p
c

Esempio 143. Beethoven, *Sonata*, Op. 31 n. 2, in re minore, secondo movimento

Ricordarsi sempre che spesso l'andamento del fraseggio musicale non viene segnato, specialmente quando la frase è più lunga di una riga.

CARATTERISTICHE NAZIONALI:
FRANCESI CONTRO UNGHERESI.

La musica non è un linguaggio nel senso in cui lo sono la lingua francese, o l'inglese o lo spagnolo. Essa ha per oggetto i suoni, che rappresentano, stimolano e sono generati da sentimenti ed emozioni umane di tipo universale. E tuttavia esistono, nel modo di esprimersi in musica, delle caratteristiche che possono essere riportate alle diverse nazionalità dei singoli esecutori. Prendiamo a esempio due casi estremi. La lingua francese e la lingua ungherese hanno inflessioni completamente diverse. Il francese suona come se ogni parola dovesse avere un'inflessione ascendente: l'accento cade sull'ultima sillaba, e ogni parola si conclude in salita, sia come frequenza che come enfasi. Al contrario, l'ungherese accentua sempre la prima sillaba di ogni parola, che viene pronunciata per così dire in discesa, come se vi fosse indicato un *decrescendo*. Se prendiamo in considerazione quei due importanti aspetti della dizione musicale che sono i tempi forti e i tempi deboli, possiamo benissimo constatare come queste due tendenze si manifestino anche nella musica. Non intendo certo dire che ogni ungherese accentui i tempi forti più dei francesi, ma certo mi stupirei se sentissi un ungherese accentuare più che tanto un tempo debole, per il quale mi aspetto maggior enfasi da un francese.

UNA FORMULA RITMICA NAZIONALE.

Un esempio di questo fenomeno appare evidente in una formula ritmica ungherese, molto caratteristica. Se ne trovano molti esempi nelle Rapsodie ungheresi di Liszt, nelle opere di Bartók e di Kodály, in talune pagine di ispirazione ungherese di Brahms e di Sarasate, e un po' anche nella musica polacca. La formula è questa: 

zio ai più vari apporti individuali e collettivi, ai gusti e ai temperamenti più vari. Ma al di là di ogni appartenenza nazionale, la dizione musicale più suggestiva ed eloquente è pur sempre quella dell'artista autentico.

DEL SUONARE IN PUBBLICO

IL VERO TRAGUARDO: SUONARE.

Poiché la musica è pur sempre un'arte dello spettacolo, il nostro ultimo traguardo è quello della «rappresentazione» definitiva delle opere da eseguire: rappresentazione che deve rendere esplicita e chiarire la nostra personale interpretazione delle opere stesse. Dobbiamo raggiungere un determinato pubblico, sia che si debba suonare in un pubblico concerto, sia che si debba incidere un disco o fare una registrazione televisiva. E anche se è vero che mai come oggi si son fatte tante conferenze e scritto tanti libri sulla musica, il nostro scopo ultimo è pur sempre quello di far sentire la musica: e cioè, di suonare.

UN INSEGNANTE PIANISTA È UN INSEGNANTE PIÙ EFFICACE.

Tutto ciò che si è detto in questo libro ha lo scopo di prepararci alla pubblica esecuzione della musica. Tutto ciò che abbiamo detto e studiato in merito all'analisi, alla composizione, alla tecnica, all'interpretazione, al come mandare a memoria e al come studiare, al come sviluppare un'adeguata dizione musicale, tutto questo ha una precisa destinazione: migliorare le capacità concertistiche, rappresentative, esecutive dei pianisti. Il suonare, infatti, è una forma di insegnamento: un insegnante che è in gra-

do di dimostrare quel che predica, di far sentire al pianoforte quel che intende dire a parole, è un insegnante più efficace degli altri.

IMPARARE ASCOLTANDO: DAL VIVO O IN REGISTRAZIONE.

È parte essenziale del corso di studi di un pianista assistere a quanti più concerti possibile, con preferenza — naturalmente — per i buoni concerti. Tuttavia, si può imparare qualcosa da qualsiasi esperienza in proposito; perché le interpretazioni variano grandemente l'una dall'altra, e raramente uno stesso pianista suona sempre allo stesso modo. Dal vivo o in registrazione che sia, l'ascoltare musica ci offre sempre una pressoché illimitata occasione di imparare.

IL PREVEDIBILE E L'IMPREVEDIBILE NEL CONCERTO DAL VIVO.

La grande difficoltà, la grande incognita del suonare in pubblico deriva dalla sostanziale differenza dell'ambiente in cui il concerto si svolge, rispetto alla tranquilla stanza in cui si è abituati a studiare. Nel corso di un concerto dal vivo si presentano molte circostanze, talune previste altre imprevedibili, e talune delle imprevedibili possono trovarsi disgraziatamente del tutto al di fuori delle nostre possibilità di controllo. Le condizioni dello strumento, l'acustica della sala, i rumori del pubblico durante l'esecuzione, la presenza di fotografi, i problemi con la nostra salute, un qualche shock emotivo prima o durante il concerto: sono tutti elementi che possono avere un loro prezzo, e noi dobbiamo essere — per quanto possibile — pronti ad affrontarli.

Primo e più importante elemento, quando salgono su un palcoscenico tutti si sentono un po' diversi dal solito: ed è già dir poco! Il grado della tensione e dell'emozione varia da individuo a individuo; ma tensione ed emozione sono sempre comunque presenti, ed esercitano la loro influenza. Da un punto di vista ideale dovrebbe trattarsi di un'influenza positiva, che esalta e ispira il pianista a superare sé stesso, ma in pratica può verificarsi esattamente l'effetto opposto.

Un concertista che sale sul palcoscenico si sente diverso per tutta una serie di mutamenti fisici, fisiologici e psicologici. I più ovvi ed evidenti sono quelli che riguardano il ritmo delle pulsazioni, la respirazione, i processi metabolici e i riflessi. Ne rimangono influenzati anche il funzionamento del sistema ghiandolare, il flusso delle associazioni di pensieri (sia consci che inconsci), i processi di inibizione e di repressione, le attività automatiche e spontanee. Accade spesso che si cada in preda a un sentimento di apprensione, di ansia, di paura, o addirittura di panico. Un quadro abbastanza miserevole, non vi pare?

Ma anche se il suonare in pubblico non è sempre così terribile, val la pena esplorare le ragioni di questi sintomi. È ovvio che se il ritmo del nostro battito cardiaco e della nostra respirazione viene accelerato (o, più raramente, rallentato), il nostro senso del tempo e del ritmo non può non rimanerne influenzato, poiché tempo e ritmo sono strettamente collegati all'andamento delle nostre pulsazioni. Normalmente, se il «tempo» di un brano è più lento del nostro battito cardiaco, percepiamo come «lento» il brano stesso, e viceversa. Un tempo lento, o comunque più lento del nostro battito, ha un effetto rilassante; un tempo vivace ha un effetto invece stimolante. Quando saliamo su un palcoscenico, il nostro battito è solitamente

più veloce del solito. Ha questo un effetto sul nostro senso del tempo e sul ritmo al quale suoniamo? Certamente sì!

ASCOLTARE ATTENTAMENTE.

La prima cosa da fare in occasione di una pubblica esecuzione è quella di stabilire il tempo esatto di un brano: l'esatto tempo con il quale abbiamo studiato a casa nostra, quando il nostro polso era normale. Sul palcoscenico, questo tempo potrà sembrarci troppo lento. Per la stessa ragione, il tempo che ci sembrerà giusto sul palcoscenico potrà essere in realtà troppo veloce. Fortunatamente, se siamo stati allenati ad ascoltare con molta attenzione, potremo aggiustare l'accelerazione ai nostri processi fisici e mantenere inalterato il tempo esatto dell'esecuzione. Bisogna sempre ricordarsi che l'importante non è quel che proviamo dentro di noi, ma quel che sentiamo. Con l'esperienza, la discrepanza tra i due valori tenderà a scomparire. Se appartenete invece all'eletta minoranza di coloro che sotto pressione tendono a rallentare, provvederete a un aggiustamento in senso opposto.

PER RALLENTARE, AMPLIFICARE I MOVIMENTI.

La conoscenza dei procedimenti tecnici del pianismo può esserci di grande aiuto quando suoniamo in pubblico. Per adottare un tempo più lento di quello cui ci sentiremmo portati, potremo a esempio amplificare un poco tutti i movimenti della spalla, dell'avambraccio, della mano e delle dita, in modo che ogni gesto necessiti di un tempo un po' più lungo. Potremo anche prolungare leggermente le pause, e cercare di respirare più lentamente e con maggior profondità. Dovremo insomma regolare i nostri movimenti a seconda del grado di tensione che avvertiamo. E se saremo in grado di dominare completamente gli effetti

negativi della pressione, lo stato di tensione può generare addirittura quello stato di grazia che prelude a un'esecuzione memorabile.

Io non ho certo la pretesa di fornire la ricetta contro ogni problema da concerto; ciascuno di noi avrà sempre, in queste occasioni, i suoi alti e bassi. Ma vorrei semplicemente mettere in chiaro quali sono i fattori che possono causare problemi e porre rimedio a questi. I fattori negativi prevedibili sono anche molto seri, perché possono essere non meno difficili a risolversi di quelli che si presentano inaspettatamente. È molto probabile — ed è facile da prevedere — di avere dei disturbi di stomaco, di trovarsi di fronte a un pianoforte sconosciuto, di incontrare delle difficoltà con l'acustica o l'illuminazione della sala: tutti problemi tanto più facili da affrontarsi quanto più siamo in grado di comprenderli e valutarli.

L'ABITUDINE ALLEVIA LA PAURA.

La paura che provoca quelle certe contrazioni allo stomaco è facilmente prevedibile e ha essenzialmente origine nell'eccezionalità della situazione in cui ci troviamo dovendo suonare in pubblico; ma se fosse possibile suonare lo stesso pezzo più volte di fila in questa identica situazione, vedremmo lo stress e la tensione diminuire grandemente. E una volta che il polso, il respiro e tutti i processi metabolici siano tornati alla normalità potremmo riacquistare l'identico controllo delle ore di studio a casa nostra, e suonare come siamo abituati a fare. In altre parole, la frequenza con cui eseguiamo un determinato brano contribuisce notevolmente alla qualità dell'esecuzione. È vero che se un dato pezzo lo suoniamo troppo spesso, in situazioni troppo familiari e confortevoli, possiamo cadere nella monotonia della routine; ma possiamo evitare questo pericolo sperimentando nuove idee interpretative.

Abbiamo visto come uno stato d'ansia può influenzare il tempo di un'esecuzione; ancora più importante è l'effetto che lo stress può avere sul clima, sui toni, sugli umori dell'esecuzione stessa. A volte si ha un eccesso di fattori inibitivi, e questo ci porterà a suonare in modo piatto e in-comunicativo; più frequentemente prevarranno fattori di estroversione che causeranno un eccesso di intensità e proiezione. Si tratta — sia detto tra parentesi — di una tendenza oggi prevalente, e capita spesso di sentire musica danneggiata da un'enfasi di eccessiva estroversione. Semplici melodie suonate con una sorta di febbricitante esaltazione, e altre esagerazioni, che ne distorcono il vero significato musicale. Uno stile che può anche essere innocuo per certe pagine di musica concitata, ma che risulta micidiale per pagine più quiete e serene.

L'INTENSITÀ SPASMODICA IN UN CONCERTO.

Una cosa che mi lascia sempre perplesso è il vedere un essere umano, perfettamente tranquillo ed educato, trasformarsi in un pazzo frenetico quando siede al pianoforte e si mette a suonare, per esempio, un gentile e tenero intermezzo di Brahms. Il suo respiro diventa improvvisamente affannoso, gli occhi prendono a roteare, le labbra si stringono e si contraggono, il diaframma si irrigidisce, il piede sinistro comincia a grattare il pavimento, la spalla destra si muove in avanti, e la testa si muove sul collo, avanti e indietro, in alto e in basso (vedi il Diciottesimo capitolo). Il tutto spacciato come arte ed esaltazione, poesia e lirismo! Uno spettacolo incredibile, con un tremendo dispendio di energia, del tutto inutile per quel che riguarda la qualità dell'esecuzione, ma che fa una grande impressione al profano. Può darsi che in questa nostra civiltà

dell'immagine e di grandi *mass media* visivi la tendenza sia quella di sostituire ai piaceri dell'udito quelli della vista.

LA COSCIENZA PUÒ INTERFERIRE CON LE ABITUDINI.

Per quanto lo studio sia essenzialmente un'attività conscia, la pubblica esecuzione fonde assieme tutta una serie di attività automatiche, inconscie o minimamente conscie. Una volta che i procedimenti automatici si sono stabilmente fissati, si manifestano in forma pienamente libera tutti gli altri elementi di spontaneità, di improvvisazione, di creatività, quale base per l'espressione delle più suggestive idee interpretative. Durante una pubblica esecuzione la mente cosciente non deve interferire con i procedimenti del subconscio, e deve occuparsi invece di questioni più generali o periferiche. Non bisogna tanto concentrarsi sulle singole note e sulle varie formule tecniche, quanto piuttosto sulla forma e sulla struttura del brano; dei momenti cruciali, dei massimi e dei minimi dinamici, delle sospensioni, delle pause e delle corone. In altre parole, bisogna prestare vigile attenzione a quegli aspetti della musica che non interferiscono con gli automatismi acquisiti. Quando la coscienza, con le sue facoltà inibitive, interferisce con i movimenti acquisiti e automatizzati, possono nascerne addirittura problemi di memoria.

LA COMPOSIZIONE: TECNICISMO VERSUS DILETTANTISMO.

I compositori apprendono l'arte della composizione con estrema cura e fin nei minimi dettagli, applicandosi in uno studio vigile e ben cosciente. Ma una volta impadronitisi di tutti i segreti della tecnica, questa tecnica viene posta al servizio dei loro inconsci impulsi creativi. Perché il pro-

cesso creativo vero e proprio non è mai un processo conscio: esso si verifica, e basta; e la tecnica interviene *poi* a esercitare il proprio controllo. Bisogna tener bene presente che la tecnica senza creatività non è altro che vuoto tecnicismo, e un processo creativo non sorretto dalla tecnica è soltanto dilettantismo.

Il problema del concertista non è diverso da quello del compositore. Per emergere, egli deve poter contare su un completo e ben consolidato bagaglio tecnico al quale affidare con fiducia i propri momenti di ispirazione.

IL DIRETTORE D'ORCHESTRA: IL FATTORE VISIVO.

Esiste una notevole differenza tra il suonare in pubblico e il suonare in sala di registrazione per incidere un disco. Anzitutto, in una registrazione il fattore visivo non esiste, mentre in un concerto riveste un ruolo di grande importanza. La prova più evidente dell'impatto e dell'importanza del fattore visivo è il direttore d'orchestra. Il direttore d'orchestra non produce il minimo suono, eppure il principale interprete della musica che viene eseguita è lui. Naturalmente gli occorre un'orchestra; ma un buon direttore interpreta efficacemente la musica, sia per gli orchestrali che per il pubblico, fornendone semplicemente l'elemento visivo e cinetico. I suoi gesti traducono il contenuto della musica e lo aiutano a comunicare agli altri le proprie intenzioni interpretative. La mimica di Toscanini restava invisibile al pubblico (eccezion fatta per il pubblico televisivo), ma rendeva innumerevoli e significativi dettagli interpretativi, che i suoni da soli non avrebbero mai potuto raggiungere!

Proprio come un direttore d'orchestra può dire molte cose sulla musica con i propri gesti e la propria mimica facciale, così un concertista — pianista, violinista o cantante che sia — può integrare la propria interpretazione di un dato brano con movimenti ed espressioni suggestivi e convincenti. Non occorre certo dire che la minima esagerazione o la più piccola affettazione possono però guastare ogni cosa. Non vi è nulla di più scostante, per un ascoltatore sensibile, di un gestire banale o retorico; solo un uso molto giudizioso dell'elemento visivo può tornar utile alla musica.

MINOR GAMMA DINAMICA NELLA REGISTRAZIONE.

Oltre alla totale assenza di ogni componente visiva, vari altri elementi contribuiscono alla grande differenza che esiste tra il concerto e la registrazione.

Anzitutto, quando si suona per la registrazione si ha una gamma di possibilità dinamiche estremamente più limitata rispetto a un concerto in una pubblica sala. Anche al giorno d'oggi, quando possiamo contare sui vantaggi di una tecnologia di alta fedeltà, i *pianissimo* non sono mai abbastanza deboli e i *fortissimo* non risultano mai al microfono come risultano dal vivo. Nelle sale da concerto, taluni dei più efficaci e memorabili effetti nascono proprio da certi suoni quasi impercettibili all'udito e da certi clamorosi e fragorosi *crescendo* che il microfono non riesce a riprodurre. Quando voi, in occasione di un *fortissimo*, alzate il volume del vostro giradischi, non solo il suono si distorce, ma alzate anche il volume del successivo *pianissimo*! L'ascoltatore normale non è sempre dotato di un'attrezzatura super-stereo, e la gamma dinamica che sente è notevolmente più limitata che non in una ese-

cuzione dal vivo. Questo significa che i momenti più alti e più bassi dinamicamente della musica finiscono fuori posto.

LE PAUSE SIGNIFICATIVE.

Un altro aspetto importante di un'esecuzione dal vivo è la pausa significativa, e cioè quella momentanea sospensione del suono tra un passaggio e l'altro, durante la quale la mano e il braccio compiono i necessari movimenti. In un'esecuzione dal vivo, la visibilità del gesto riempie il vuoto tra una nota e l'altra, e dà un senso alla pausa. In un'esecuzione registrata su disco il gesto rimane evidentemente invisibile e la sospensione altro non è che un piccolo buco nero, sempre troppo lungo e privo di una ragion d'essere. Pertanto, quando si suona per la registrazione tutte queste pause di natura retorica devono venire riviste e modificate. L'impossibilità per il microfono di raccogliere le più sottili sfumature dinamiche svuota di ogni senso queste piccole e prolungate sospensioni. Il tentativo di conciliare queste pause con la limitata precisione dinamica di una registrazione, riduce l'incisione di dischi a una piatta omogeneizzazione di tutto ciò che di meglio vi può essere in un'interpretazione.

GLI INCONVENIENTI PER IL TOCCO.

Uno degli elementi più importanti del pianismo, il «timbro», ovvero il tocco dell'esecutore, sopporta considerevoli alterazioni dalla conversione elettronica del suono, che appiattisce gran parte delle nostre più personali coloriture.

E in effetti i danni maggiori provocati da questa omogeneizzazione si verificano proprio nell'ambito della dizione musicale e dell'interpretazione. Un certo grado di standardizzazione è senza dubbio indispensabile, per una semplice e inevitabile ragione. Provate a immaginare, durante un concerto dal vivo, di essere colti da un'improvvisa e straordinaria ispirazione, e di creare in quel magico momento un particolare effetto, del tutto imprevisto, nel fraseggio, nell'accentuazione o nel ritmo. L'elemento sorpresa — quell'imprevedibile piccola svolta — provoca nel pubblico l'emozione di una memorabile e irripetibile esperienza. Ma provate ora a immaginare che la stessa cosa capiti durante la registrazione di un disco; quello straordinario, inaspettato piccolo evento verrà immediatamente registrato, e registrato per sempre; il che significa che l'ascoltatore lo sentirà allo stesso modo ogni volta che sentirà quel disco. La prima volta resterà anch'egli affascinato e incantato, come il pubblico dell'esecuzione dal vivo. Ma quando lo sentirà una seconda volta saprà già quel che sta per succedere, e la sua emozione verrà anticipata e prevista. La terza volta, la sorpresa gli sarà diventata familiare. Al quinto, ottavo o nono ascolto, quando l'«inaspettato» si manifesta nello stesso identico modo delle altre volte, l'audace invenzione interpretativa potrà anche risultare semplicemente irritante. Quello che era sorprendente ed entusiasmante la prima volta svanisce e si svilisce molto più rapidamente di quanto si possa immaginare. Disgraziatamente, non tutto ciò che funziona «una tantum» e dal vivo, continua a funzionare una volta incatolato in un disco. Se tenete all'approvazione dei recensori e dei colleghi è meglio che impariate a non allontanarvi troppo dalla strada delle convenzioni comunemente accettate. Non che io sia entusiasta di questo stato di cose, ma questa è la realtà, mi è parso giusto segnalarvela.

LE NOTE SBAGLIATE SONO TABÙ!

Se un passaggio inconsueto, anche splendidamente eseguito, può rivelarsi irritante a un ripetuto ascolto, una nota sbagliata scatena una vera e propria ira di dio. Per quanto tollerabili possano essere in un'esecuzione dal vivo — sempre che l'interpretazione sia accettabile — le note sbagliate sono inammissibili in un disco. Anche un bambino o un dilettante possono sentire una nota falsa, e accorgersi dell'errore materiale molto più che di un'errata interpretazione.

PRIORITÀ DEI VALORI IN UN CONCERTO DAL VIVO.

In conclusione, l'ordine dei valori in un'esecuzione dal vivo è la seguente:

1. Personalità e originalità convincente dell'interpretazione, che dev'essere quanto più spontanea e creativa possibile.
2. Bellissime qualità e varietà del tocco.
3. Varietà dinamica di massima gamma.
4. Pause adeguate all'acustica della sala; con l'avvertenza che è meglio abbondare che lesinare.
5. Enfaticizzazione delle note a seconda della loro importanza. Formule d'accompagnamento, note di passaggio, note di complemento armonico vanno eseguite in secondo piano; abbellimenti e fioriture vanno considerate come ingredienti accessori.
6. Assenza di errori. Ma non bisogna suonare le note giuste con la massima articolazione possibile.

PRIORITÀ DEI VALORI IN UN'INCISIONE.

L'ordine dei valori in una registrazione su disco è invece la seguente:

1. Assenza di errori.
2. Evitare di suonare molto forte o molto piano.
3. Evitare ogni eccesso nel *rubato*.
4. Ogni pausa, specialmente quelle tra le varie sezioni, deve risultare più corta rispetto ad un'esecuzione dal vivo.
5. Ogni nota dev'essere chiaramente articolata, comprese le note d'accompagnamento e di complemento.
6. Enunciazione quanto più chiara possibile.
7. Sfumature e gradazioni si ottengono con il volume del suono, poiché il tocco individuale viene appiattito dal mezzo elettronico, ed è quindi di scarsa utilità.

LA REGISTRAZIONE DEI CONCERTI DAL VIVO: INSUFFICIENTE EQUILIBRIO DI ALTI E BASSI.

È dunque evidente che l'ordine dei valori è diverso a seconda se suoniamo in pubblico o se incidiamo un disco; e di questo dobbiamo sempre tener conto. Disgraziatamente si va sempre più diffondendo l'abitudine di registrare concerti dal vivo, e — salvo rarissime eccezioni — il risultato è alquanto negativo sia per l'esecutore che per l'ascoltatore. In aggiunta a quanto già abbiamo detto, va sottolineato il fatto che queste registrazioni sono spesso gravemente distorte da un insufficiente bilanciamento di bassi e di alti. Capita spesso di rimanere perplessi ascoltando i nastri di certi concerti, memorabili dal vivo.

LE ANALOGIE CON IL TEATRO E IL CINEMA.

Una situazione perfettamente parallela si verifica tra teatro e cinema. Si tratta — per quanto riguarda l'attore — di due diversi modi di recitare, che servono due diversi scopi, e che soffrirebbero grandemente a essere trattati al-

lo stesso modo. Una rappresentazione teatrale è regolata dalle dimensioni del palcoscenico, mentre il cinema ha a che fare con le possibilità del dettaglio e del primissimo piano, con una possibilità di ambientazioni che trascende i limiti del teatro. Non è il caso di scavare troppo in questa analogia: le corrispondenze sono più che evidenti.

**REGISTRAZIONI E CONCERTI DAL VIVO SONO
COMPLEMENTARI. LA REGISTRAZIONE AUDIOVISIVA:
UNA FELICE INNOVAZIONE.**

Le registrazioni sono oggi molto più diffuse dei concerti dal vivo. Essi sono complementari l'uno all'altro, e nessuno dei due arriverà mai a soppiantare l'altro. Il concerto non potrà mai avere la diffusione, la disponibilità, le capacità di insegnamento di un disco; e il disco non potrà mai darvi l'esperienza esaltante, spontanea e creativa di un concerto dal vivo. Essi continueranno dunque a coesistere, ed è sperabile che presto possa affiancarsi a loro quello strumento rivoluzionario e infinitamente superiore che è la registrazione audiovisiva.

MANIERISMI E STRAPOTENZA

MANIERISMI: MANIFESTAZIONI DI STRAPOTENZA.

Si potrebbe scrivere un libro (alquanto divertente, ne sono certo), sulle varie idiosincrasie, manierismi, tic nervosi ed *exploits* teatrali dei concertisti del passato e del presente. Tuttavia bisogna riconoscere che i manierismi possono avere il loro valore. Nel migliore dei casi essi sono in effetti manifestazioni di un eccesso di energia, di un'energia di riserva, di caratteristiche personali e di temperamento, e possono anche entrare a far parte dell'insieme dell'espressività individuale. La musica essendo quello che è, può anche portarci a un alto grado di eccitazione e di esaltazione. E se consideriamo che soltanto una parte relativamente piccola nelle nostre energie fisiche viene impiegata nell'esecuzione anche dei più ardui brani musicali, possiamo anche chiederci dove vanno a finire tutte le altre energie di cui disponiamo. Specialmente se la nostra tecnica si esplica senza sforzo, e se il nostro suonare il pianoforte non è un faticoso corpo a corpo con lo strumento, questa strapotenza deve pur trovare uno sfogo.

MANIERISMI SPONTANEI E MANIERISMI STUDIATI.

Parliamo anzitutto di quei pianisti che fanno «certe cose» indipendentemente dalla presenza del pubblico, anche quando studiano, da soli e inosservati. Essi non si rendo-

no conto del loro eccesso di energia e di movimento, e il loro scopo non è quello di attirare l'attenzione. Può anche sembrare presuntuoso il pretendere di conoscere il perché e il per come dei comportamenti altrui, tuttavia è perfettamente possibile distinguere tra manierismi istintivi e spontanei e manierismi voluti e studiati. Esempi di questi manierismi ne cogliamo dovunque. Vi sono manierismi «negativi»; manierismi, cioè, al contrario: manifestazioni di spontaneità repressa, una totale assenza di gesti non essenziali, comportamenti e interpretazioni impersonali, e via dicendo. Vi sono pianisti che coltivano certi manierismi in nome della «teatralità», per colpire il pubblico, per impressionarlo. Ambedue i tipi di manierismi sono difesi da coloro che li adottano: il primo gruppo è più numeroso e «riesce meglio», perché mira a creare atteggiamenti «romantici», mentre l'altro comporta, più puritanamente, un atteggiamento «classico» o «barocco». Altri pianisti coltivano l'uso di gesti sgradevoli e grotteschi: essi mirano a una spontaneità artificiosa, ma possono anche funzionare, in quanto richiamano l'attenzione del pubblico sull'interprete. È evidente che tutti i manierismi studiati e coltivati hanno la funzione di richiamare l'attenzione. È un fenomeno che si riscontra pressoché dovunque in questo nostro affollatissimo mondo, dove le mode, le audacie, le oscenità sbraitate «con spontaneità» hanno spesso il solo scopo di attirare l'attenzione del pubblico sullo stereotipo individuale. Vi sono dei concertisti che sono semplicemente nervosi, e che dimostrano in questo modo il loro nervosismo. In ogni caso, qui non si tratta di giudicare questa gente, ma semplicemente di esaminare quell'insieme di movimenti, gesti, rumori superflui che molti eseguono suonando.

I MANIERISMI POSSONO ESSERE SINTOMI DI DISFUNZIONI TECNICHE.

I manierismi possono anche essere distinti tra loro a seconda se sono sintomi di un adeguato o inadeguato funzionamento dell'apparato tecnico preposto alla produzione del suono. In ambedue i casi, essi possono essere spontanei o studiati. E per quanto diversi possano essere, essi rientrano sempre in due categorie: 1) i manierismi che sono un sottoprodotto di una tecnica funzionale, adeguata, perfettamente espressiva, e che non interferiscono negativamente nel processo di produzione del suono; e 2) i manierismi che sono causati invece da un'eccessiva tensione fisica ed emotiva, e da un funzionamento inadeguato e antieconomico dell'apparato. Questa seconda categoria è caratterizzata da frustrazione e da continuo stress; i gesti contorti e spasmodici, e certe smorfie del viso sono sintomi di una tecnica insufficiente e faticosa, che inquina gravemente la qualità del suono. I manierismi salutari possono invece evolversi addirittura in ulteriori strumenti espressivi a illustrazione delle mutevoli atmosfere di un testo, gioiose o tristi che siano. I manierismi dell'altro gruppo condannano il pianista a esprimere sconforto e fallimento, indipendentemente dal contenuto musicale del brano che sta suonando. È vero che tanta sofferenza può anche sublimarsi in «spiritualità» al momento opportuno (nel qual caso si chiama «potenza espressiva»), ma rimane il fatto che la vera fonte di questa auto-tortura è semplicemente il funzionamento innaturale, faticoso, fisiologicamente malsano dell'apparato umano.

LE REAZIONI DEL PUBBLICO ALLA «TEATRALITÀ».

Sottoprodotti di un meccanismo ben funzionante o mal funzionante che siano, le forme assunte dai manierismi

sono imprevedibili. In ogni caso essi sono spesso molto evidenti e spettacolari, e il pubblico sembra rimanerne molto colpito. Per ambizione o per istinto teatrale, il concertista sfrutta spesso i propri manierismi come potenti ingredienti di successo; e ci capita di tanto in tanto di assistere sul palcoscenico a tutta una serie di ben studiati gesti «involontari». Per quanto un manierismo sia sempre discutibile per ovvie ragioni, e per quanti siano coloro che reagiscono negativamente a queste calcolate «spontaneità», il fatto è che possono sempre verificarsi dei movimenti di riflesso autenticamente spontanei; questi movimenti non hanno bisogno di essere coltivati e sono perfettamente convincenti. Se infatti un organismo umano, funzionando in modo adeguato, possiede una certa energia in eccesso, troverà da sé i propri segreti manierismi. Nessuno ha mai protestato per i grugniti di Giesecking, per il canticchiare di Toscanini (che per di più stonava sempre), o per le smorfie di Horowitz o di Heifetz: grandi artisti, dotati di grande personalità, di una tecnica perfetta e di un suono meraviglioso.

ALCUNI MANIERISMI ALLENTANO LA TENSIONE.

Alcuni movimenti in eccesso possono essere benefici, in quanto ogni mutamento di posizione vale a prevenire l'irrigidimento dei muscoli. Molti giovani pianisti mettono in atto per l'appunto un movimento che ha questa positiva funzione, e che consiste in un lento e delicato sollevamento del braccio, con il pollice puntato verso l'alto, compiuto con una certa suggestiva dolcezza. In virtù di questo movimento le due ossa dell'avambraccio si riportano in una posizione parallela (supinazione), che allenta la tensione causata da un eccessivo o protratto incrociarsi dell'ulna e del radio (pronazione). Questa tensione la si avverte particolarmente quando la parte superiore del

braccio si è mantenuta troppo aderente al corpo. Che questo movimento sia voluto coscientemente o sia eseguito per mera imitazione non ha nessuna importanza: ha un effetto benefico, ed è pertanto il benvenuto, poiché produce di solito un gradevole senso di sollievo nell'avambraccio.

UTILI SOPRATTUTTO I MOVIMENTI LENTI E SCIOLTI.

Da un punto di vista tecnico sono molto utili certi movimenti superflui compiuti con lentezza e con scioltezza, sia che si tratti di movimenti istintivi che di gesti studiati in modo consapevole. E a meno che la musica non li richieda espressamente, ogni movimento violento e spasmodico risulta non solo sgradevole e inopportuno, ma anche frutto di un carente funzionamento del meccanismo fisico o emotivo. I sistemi antagonisti dei muscoli del braccio sono in questi casi così contratti in eccesso da rispondere soltanto a stimoli molto violenti. Quando la tecnica è corretta, questi sintomi spariscono. Avrete notato che evito di parlare di fatti psicologici in quanto causa di manierismi; ragioni psicologiche sono certamente evidenti, ma lo scopo di questo libro è occuparsi dei fattori fisici.

MANIERISMI RECORD.

È innegabile che per un certo pubblico e per certi pianisti giovani o meno giovani, alcuni sgradevoli ed eccessivi manierismi non sono meno allettanti degli altri. Potremmo a esempio ricordare tra questi il gesto con cui certi pianisti sembrano andare improvvisamente a caccia di mosche: un repentino gesto circolare verso l'alto dell'avambraccio alla fine di una frase, col polso piegato; o quell'imitazione di una partenza per i cento metri, che consiste nel termina-

re una frase gettando indietro con violenza un braccio, e spingendo l'altro in avanti, gli occhi fissi in poetica allucinazione verso l'infinito. Il guaio non sarebbe neanche eccessivo se questi manierismi trovassero luogo alla fine di un drammatico *crescendo*; ma essi si verificano a volte, in tutta la loro spasmodica e convulsiva violenza, nel corso di una melodia di Schubert o di un'aria di Bach, e questo è decisamente troppo! Son tutte cose inutili e sconcertanti, anche se forse — come si suol dire — «fanno spettacolo».

«SÌ SÌ» VERSUS «NO NO».

Esistono poi, tanto diffusi quanto innocui, vari movimenti della testa. Una testa che si muove a destra e a sinistra (come per dire «no no») si vuole debba esprimere un'atmosfera lirica e raccolta, mentre una testa che si muova in su e in giù («sì sì») denota un clima più dinamico e aggressivo. Lo scuotitesta orizzontale («no no») è pertanto definito poetico e romantico, mentre lo scuotitesta verticale («sì sì») si candida per il titolo di irresistibile virtuoso dalle dita d'acciaio. In occasioni particolarmente fortunate può capitarci di vedere un pianista veramente completo, dedito in eguale misura tanto al «no no» quanto al «sì sì». Un altro spettacolo divertente a vedersi è quello fornito dal «silenzioso ruminante», che muove labbra e mascelle con regolare e incontrollabile ritmo, un colpo ogni nota.

INGRESSO E USCITA DAL PALCOSCENICO.

Anche l'ingresso e l'uscita dal palcoscenico può essere a volte un piccolo spettacolo. C'è il pianista che «cammina sulle punte», che si avvicina al pianoforte con una serie di passettini rapidi e leggeri, e saluta il pubblico con un lento

e ben studiato inchino. Egli tiene un braccio premuto contro il diaframma, mentre l'altro oscilla liberamente come un pendolo. L'espressione del viso può andare invece dall'umile ma riconoscente sguardo dello scolaretti timido, al vittorioso e trionfante lampo del gladiatore, che ha appena sconfitto il reziario negro (il pianoforte) con la forca. Altri pianisti si avanzano invece con un passo fermo e sicuro fino al pianoforte, fissando il pubblico durante la marcia; e — se sono fortunati — questi «fissatori» raggiungono lo strumento malgrado le insidie di un palcoscenico sconosciuto. Esiste veramente un grande campionario di «camminatori» dai quali prendere esempio. Ma il più impressionante di tutti era Moritz Rosenthal (Dio l'abbia in gloria!) che a ottantaquatt'anni impiegava sette minuti a raggiungere il pianoforte, cinquanta secondi per suonare il *Valzer del Minuto* di Chopin, e altri otto minuti per uscire di scena. Ma i cinquanta secondi rendevano quest'esperienza indimenticabile.

GUARDARSI DALLA STRAPOTENZA!

I manierismi sono in realtà quasi tutti innocui. Ma vi sono dei manierismi alquanto riprovevoli, che consistono nel gettare tutte le nostre energie sulla tastiera, sfogando la tensione e la rabbia dell'esecutore in una continua e ormai abituale fase di lotta, di violenza, di pressione, di percussione, o di massaggio sui tasti. Il piano non è assolutamente fatto per resistere a questa esplosione di energia che gli viene riversata addosso. Ne risente la qualità del suono e la qualità stessa della musica. È vero che a volte questa violenza appare ben camuffata, ma non di meno ne subiscono i negativi effetti sia la voce dello strumento che il sistema muscolare del pianista.

In conclusione, potete entrare e uscire dal palcoscenico come più vi piace; potete muggire e soffiare, scuotere la

testa e girare gli occhi in senso orizzontale, verticale, o circolare; potete andare a caccia di mosche o grattare il pavimento con il piede sinistro (un passatempo molto diffuso); purché tutto questo non violi il pianoforte e non ne danneggi il suono. Una volta che il vostro corpo ha appreso a funzionare con perfetta coordinazione, e che siete riusciti a sovrapporre alle corrette sequenze tecniche di movimenti quei manierismi che fungono da valvole di sicurezza per i vostri eccessi di energia, avete tutto ciò che occorre per dare espressione al vostro sentimento artistico.

- Abbellimenti, 28-31
Accelerando, 319, 320, 327, 331
 Accenti, 24, 227, 305-306, 327, 330
 Accenti agogici, 315
 Acciacature, 28
 Accordo, 30, 31, 48, 78, 81, 85, 86, 87, 105, 152, 161
 Accordo alterato, 320
 Accordo aumentato, 320, 328
 Accordo diminuito, 320
 Accordo di sesta napoletana, 320, 328
 Accordo maggiore, 321, 328
 Accordo minore, 321, 328
 Agogiche, qualità, 33
 Agogici, effetti, 328, 329
 Altezza, 13
 Ammortizzamento, tecnica di, 272, 274, 275
 Appoggiature, 28, 313-314, 317, 327
 Argerich, 34
 Arpeggio: vedi Scale ed arpeggi
 Articolazioni, 76, 83, 87, 164, 270-272
 Asimmetria, 321
 Avambraccio, 18, 23, 43, 52, 53, 55, 65, 66, 71, 74, 133, 134
 movimenti «dentro e fuori», 228-231
 nella caduta libera, 71-74
 nel trillo, 211
 rotazione dell', 200-201
- Bach, Johann Sebastian, 30
Concerto italiano, 31
Fantasia cromatica e fuga in re minore, 128, 262
Fantasia e fuga in sol minore, 29
Il clavicembalo ben temperato, libro I, Preludio n. 8 in mi bemolle minore, 266
Il clavicembalo ben temperato, libro II, Preludio n. 8 in mi bemolle minore, 310
Il clavicembalo ben temperato, libro II, Preludio n. 15 in Sol maggiore, 148
Partita in la minore per violino solo, 28, 29
Partita n. 5 in Sol Maggiore, «Praelambulum», 127
Passacaglia in do minore, 29
Sonata in Do maggiore per violino solo, 28, 29
Toccata e fuga in re minore, 31

- Toccata e fuga in re minore per organo*, 196
Toccata in Do maggiore per organo, 31
- Bachauer, Gina, 84
- Balakirev, Mily
Islamey, 152
- Barocca, musica, 28, 29, 30, 31, 266, 307, 313, 318, 321
- Bartók, Béla, 84, 301
Concerto per pianoforte e orchestra n. 3, terzo movimento, 336
Mikrokosmos, vol. 4, «Armonici», 261
Sonata (1926), primo movimento, 322
- Battito cardiaco, 23, 340
- Beethoven, Ludwig van, 32
Concerto n. 3 in do minore, Op. 37, secondo movimento, 257-258
Concerto n. 4, Op. 58 per pianoforte e orchestra, terzo movimento, 251
Concerto per pianoforte e orchestra n. 5 («Imperatore»), Op. 83, primo movimento, 180
Concerto per pianoforte e orchestra in Sol maggiore, Op. 58, terzo movimento, 149
Sonata, Op. 2 n. 1, secondo movimento, 314
Sonata, Op. 2 n. 2, primo movimento, 127
Sonata, Op. 10 n. 2, secondo movimento, 314
Sonata, Op. 13 in do minore («Patetica»), primo movimento, 199
Sonata, Op. 14 n. 2, secondo movimento, 172
- Sonata*, Op. 14 n. 2, terzo movimento, 128
- Sonata*, Op. 26 in La bemolle maggiore, quarto movimento, 199
- Sonata*, Op. 31 n. 2 in re minore, primo movimento, 250
- Sonata*, Op. 31 n. 2, secondo movimento, 310, 334
- Sonata*, Op. 31 n. 2, terzo movimento, 263
- Sonata*, Op. 31 n. 3, primo movimento, 129
- Sonata*, Op. 53 («Waldstein»), primo movimento, 189, 202, 249, 331-332
- Sonata*, Op. 53 in Do maggiore («Waldstein»), secondo movimento, coda, 206
- Sonata*, Op. 53 («Waldstein»), primo movimento, esposizione, 218-227
- Sonata*, Op. 53 («Waldstein») in Do maggiore, ultimo movimento, 251, 264
- Sonata*, Op. 81, primo movimento, 314
- Sonata*, Op. 101 in La maggiore, secondo movimento, 250
- Sonata*, Op. 109, secondo movimento, 209
- Sonata*, Op. 109, terzo movimento, 316
- Sonata in La bemolle maggiore*, Op. 26, quarto movimento, 150
- Sonata in Si bemolle maggiore*, Op. 106, primo movimento, 181
- Sonata per pianoforte e violino*, Op. 47 («Kreutzer») in la minore, primo movimen-

- to, 316
Sonata, Op. 27 n. 2 («Al chiaro di luna»), 303
- Benedetti Michelangeli, Arturo, 34
- Bicipite, 23, 44, 53, 156
- Bicordi, 78, 105
- Borsite, 7, 19
- Braccio, 6, 32, 44, 46-59, 65, 66, 71, 72, 74, 106
 caduta libera del, 58, 69-89, 111, 112
 nello staccato, 152-163
 nel suonare legato, 117, 120-121, 187-188
- Brahms, Johannes
Variazioni e fuga su un tema di Händel, Op. 24, variazione n. 9, 180
Variazioni e fuga su un tema di Händel, Op. 24, variazione n. 22, 172
Variazioni su un tema di Paganini, Op. 35, libro I, variazione n. 1, 230
Variazioni su un tema di Paganini, Op. 35, libro I, variazione n. 4, 150
- Breithaupt, Rudolf, 8, 41, 70, 274
- Caduta libera, 58, 69-91, 127, 147, 171, 174, 178, 237, 289
 esempi per la, 88-91, 207-209
 esercizi per la, 85-87
 istruzioni per, 82-84
 sommario della, 207-209
 tre fasi della, 74-77
 uso della, 80-82
- Canto, 325, 326
- Chopin, Frédéric, 14
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2, Op. 21, secondo movimento, 312
Fantasia, Op. 49, 262, 332
Polacca in La bemolle maggiore, Op. 53, 7, 152, 203
Preludio, Op. 28 n. 16, in si bemolle minore, 129
Preludio in do minore, Op. 28 n. 20, 179, 208
Preludio, Op. 28 n. 23, in Fa maggiore, 131, 322
Sonata in si bemolle minore, Op. 35, quarto movimento, 254
Sonata, Op. 58, in si minore, secondo movimento, 130
Sonata, Op. 58, in si minore, quarto movimento, 131
Studio, Op. 10 n. 1, 7, 31, 66, 81, 208
Studio, Op. 10 n. 2, 7, 191
Studio, Op. 10 n. 4, in do diesis minore, 192
Studio, Op. 10 n. 5, in Sol bemolle maggiore, 197
Studio, Op. 10 n. 7, in Do maggiore, 230
Studio, Op. 10 n. 8, in Fa maggiore, 192
Studio, Op. 10 n. 10, in La bemolle maggiore, 197
Studio, Op. 10 n. 12, in do minore, 193
Studio, Op. 25 n. 1, 150
Studio, Op. 25 n. 2, in fa minore, 130, 194, 253
Studio, Op. 25 n. 6, in sol diesis minore, 212
Studio, Op. 25 n. 8, in Re bemolle maggiore, 231
Studio, Op. 25 n. 10, 164, 173, 205, 206
Studio, Op. 25 n. 11, in la

- minore, 198, 200
Studio, Op. 25 n. 12, in mi bemolle, 31, 66
Studio, Op. 25 n. 12, in do minore, 194
- Ciaikovski, Peter Ilitch
Primo concerto per piano-forte e orchestra, 81, 181, 208
- Cinque dita: vedi Dita
- Circolazione sanguigna, 241-242
- Classico, periodo, 30, 313, 318
- Clavicembalo, 5, 20, 26-27, 28, 29, 30, 31, 266, 307, 329
- Clavicordo, 5, 20, 22, 26-27, 28, 29, 30, 31, 329
- Cliburn, Van, 84
- Collo, 54
- Colore, 13, 16, 26, 27, 84, 189
- Compositori, 15, 31, 32, 344
- Con sordino*, 245, 257-258
- Contrappunto, 321
- Coordinazione, 17, 18, 38-40, 45, 63, 84, 110, 113, 153, 156-157, 166, 232, 241
- Corona, 327, 331-332
- Corpo, movimento del, 59-60
- Crescendo*, 255, 309, 314, 320, 324, 325, 331
- Debussy, Claude
 «Fuochi d'artificio», dai *Preludi*, 254
 «Clair de lune», 303
- de Larrocha, Alicia, 84
- Diaframma, 60-61, 66, 156
- Diminuendo*, 320-321, 325
- Dinamica, 10, 13, 24, 26, 34, 189, 227, 251, 308-309, 320
- Direttore d'orchestra, 291, 345
- Dissonanza, 28, 116, 119
- Dita, 6, 40, 41, 43, 46-55, 62, 64, 71, 90-106, 113
 caduta libera delle, 71-76
 caratteristiche delle, 99-100
 esercizi forzati per le, 238-242
 in contatto con la tastiera, 58-59, 103-104
 indipendenza delle, 18, 19, 39, 40, 90, 125, 135, 147, 178, 232-242, 289
 interdipendenza delle, 18, 19, 40, 91, 155-160
 istruzioni per le, 105-106
 movimenti circolari delle, 53
 movimenti orizzontali delle, 48, 52, 53, 234-240
 movimenti verticali delle, 47, 52, 53, 92, 234-240
 movimenti in profondità delle, 234-240
 nella pressione, 174-177
 nella rotazione, 136-137
 nello staccato, 152-163
 nel trillo, 210-211
 posizione centrale delle, 48, 53
 posizioni distinte delle, 101-102
 posizioni estreme delle, 50, 53, 57
 struttura scheletrica delle, 47
 suonare legato, 116-122
 tecnica delle, 70
 tecnica del peso, 274-275
- Dizione musicale, 303-337
 «accenti negativi», 310
 caratteristiche nazionali, 335-337
 crescendo, 309
 dissonanze e consonanze,

- 304, 320-323
 elementi di, 326-327
 intangibili, 320
 livello dinamico, 308-309
 passaggi ornamentali, 311-318
 vari tipi di enfasi, 305-307
Due corde (pedale), 244, 264-268
- Eccesso di energia, 343, 352-359
 Equilibrio, 62-63, 79, 236
 Esecuzione espressiva, 49
 Esecuzioni pubbliche o Concerti, 15-16, 276, 287, 300-301, 338-359
 priorità dei valori, 349
 Estensione, 26, 27
 Estroversione eccessiva, 343
- Falangi, 47, 49, 55, 56, 57, 58, 76, 92, 96, 103, 108, 156
 Fatica muscolare, 41-45, 101, 104, 134-135, 166, 240-241
 Fine della frase, 121, 188-189
 Fioriture, 312-313
 Fonti di energia, 9, 21, 45, 69
 Formule ritmiche, 279, 327
 Fortissimo, 23, 33, 34, 35, 161, 176, 177
 Forza di gravità, 6, 9, 21, 42, 58, 59, 69, 71, 72, 73, 74, 80, 81, 83-85, 87, 90, 103, 166, 174, 209
 Fraseggio, 10, 23, 24, 59, 61, 115, 227
 Frequenza, 13
 Friedman, Ignaz, 39, 84
- Gambe, 54
- Gieseking, Walter, 84, 355
 Ginastera, Alberto,
Sonata, secondo movimento, 151, 254
 Giunture, 19, 24, 35, 37, 76
 Glissando, 318
 Godowski, Leopold, 39, 84
 Gomito, 32, 64, 66, 73, 108, 109, 111, 139-140, 144
- Haydn, Franz Joseph
Sonata in mi minore, secondo movimento, 334
Sonata in mi minore, terzo movimento, 148
 Heifetz, Jascha, 355
 Hess, Myra, 301
 Hofmann, Josef, 39, 84
 Horowitz, Vladimir, 24, 34, 63, 269, 355
- Indipendenza delle dita, 18, 19, 39, 40, 90, 125, 135, 147, 178, 232-242, 289
 Intensità, 13
 Interdipendenza delle dita, 18, 19, 40, 91, 155-160
 Interpretazione, 227-228, 277
 Intonazione, 24
- Johannesen, 84
- Kodály, Zoltán, 335
- Legatissimo, 104
 Legato, 114, 121, 183, 187-188, 216, 217
 indicazioni, 116
 smorzatori del, 119-121
 tecnica del, 115-121

- Legatura, 186-188, 317, 332-334
- Liszt, Franz, 119, 292
Années de Pèlerinages, «Dopo una lettura di Dante», 179
Fantasia sul Don Giovanni, 138
Les Funérailles, 7, 152, 203
 «Mephisto Waltz», 255
Rapsodia spagnola, 132, 172, 179
Rapsodia ungherese n. 6, 165, 203
Sonata in si minore, 172, 202
Studio da concerto n. 2, in fa minore («La leggerezza»), 131, 195
Studio da Paganini n. 3, in sol diesis minore («La campanella»), 198, 201
Studio trascendentale n. 4, «Mazeppa», 172
Studio trascendentale n. 5, «Fuochi fatui», 182, 229
Studio trascendentale n. 7, «Eroica», 173, 180
- Manierismo, 343, 352-359
 e disfunzioni tecniche, 354
 ingresso e uscita dal palcoscenico, 357-358
 per allentare la tensione, 355-356
 spontanei e coltivati, 352-353
- Mano, 6, 21, 41, 46, 48, 50-59, 71
 caduta libera della, 72-77
 estensione della, 31
 movimento circolare della, 52, 53
- movimenti orizzontali della, 51, 53
 movimenti verticali della, 51, 53
 posizioni estreme della, 50, 52
 staccato, 152-160
 struttura ossea della, 47
- Marcato*, 215, 307, 327
- Martellato, 76, 271
- Martelletto, 20, 21, 22, 23, 33, 55, 71
- Mazurca, 305-306
- Memoria
 acustica, 296, 297
 cinetica, 296, 297-298
 infallibilità della, 295
 intellettuale, 296, 298-299
 visiva, 296-297
 vuoto di (cause), 300-301
- Memorizzazione, 277-278, 292-302
 tecniche di, 293
- Mendelssohn, Felix
Studio in Fa maggiore, Op. 104, 194
- Mente cosciente, 282-286, 344
- Metacarpo, 47, 92, 96, 97
- Mimica, 345, 354
- Mitroupolos, Dimitri, 292
- Moór-Duplex pianoforte, 27n., 32
- Moór, Emanuel, 27n.
- Mordenti, 28, 30, 327
- Movimenti di aggiustamento in profondità, 102, 163, 184, 234-240
 orizzontali (laterali), 47, 53, 93-96, 97, 100, 101, 163, 184, 216, 234-240
 verticali, 48, 53, 96-97, 100, 101, 103, 163, 184, 216, 234-240
- Movimenti «per spinta», 103

- Mozart, Wolfgang Amadeus, 119
Concerto in re minore, K.466, primo movimento, 255
Sonata in la minore, K.310, primo movimento, 149, 317
Sonata in la minore, K.310, secondo movimento, 313
- Muscoli, 7, 9, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 35, 37, 38, 41, 52, 66, 69, 71
 adduttori della mano, 53
 affaticamento dei, 40-43, 45, 239
 antagonisti, 42-46, 47, 52, 236
 coordinazione dei, 38-39
 del braccio, 23, 52, 53, 101
 dell'avambraccio, 18, 23, 43, 52, 53, 60, 90, 95, 101, 106, 135, 156, 175, 184, 239
 della spalla, 44, 46, 58, 101, 112, 156, 273-274
 del torace, 44, 156
 dorsali, 44, 52, 58, 60, 156
 estensori, 22, 43, 44, 53, 95, 103, 105, 239
 flessori, 22, 43, 44, 53, 95, 103, 105, 134, 175, 239
 funzionamento del, 42-46
 pettorali, 44, 52, 58, 60, 101, 175
- Nervi, 37
 Nervi tattili, 58
 Note
 alterate, 328
 di abbellimento, 30, 306, 311, 315-318, 327
 di abbellimento consonanti, 315-317
 di abbellimento dissonanti, 317
 di complemento, 327
 di passaggio, 28, 243, 306, 313, 327
 di ripieno, 28
 di volta, 311
 ribattute, 28
 sbagliate, 349
- Omofonia, 321
 Organo, 13, 20, 28, 29, 30, 31, 307, 329
 Ornamenti, 329
 Ottava, 87, 100, 152, 161
 Ottave legate, 163-166, 168, 205
- Panico del palcoscenico, 61, 340, 342
 Passaggi di doppie note, 228-231
 Passaggi ornamentali, 311-318, 327
 Pause significative, 347
 Pedale, 32, 54, 66, 119, 243-268, 320
 applicazione del, 247-248
 armonia, 255-256
 armonici, 246, 251, 260-262
 crescendo, 255
 di destra o «del forte», 244, 245-249, 255-256, 257
 di mezzo o «tonale», 244, 245, 259-264
 di sinistra o «del piano», 244, 245, 265-267
 evoluzione del, 243-244
 fusione, 251-252
 indicazioni di, 248, 252, 256-257
 intero, mezzo ecc., 248-249
 nella musica barocca o pre-barocca, 258-259, 266
 nomenclatura del, 244-245

- tremolo (vibrato) di, 252-254, 257
 uso del, 28
- Periodo romantico, 202
- Peso, tecnica del, 20, 23, 41, 70-73, 274-275
- Pianissimo, 23, 33, 35, 104, 152
- Pianoforte, 26, 36
 abbellimenti, 28-31
 antenati del, 26
 artifici usati dai compositori, 27-28
 possibilità espressive del, 269-275
- Piedi, 54, 64, 66, 267
- Pollice, 46, 50, 91, 92, 96, 97, 113-114, 118, 134
 nelle scale e arpeggi, 107-111, 184-188, 195-196
 posizione del, 98-99, 104-105
- Polmoni, 60-61
- Polso, 6, 32, 39, 41, 46, 59, 64, 72, 73, 91-99, 117-118
 caduta libera del, 71-76
 nella rotazione, 136-142
 nelle scale ed arpeggi, 184-190
 nello staccato, 152-156
 nel trillo, 211
 posizione fissa del, 101, 239
- Portato, 183, 190, 216-217
- Pressione, 22, 70, 77, 81, 84, 88, 104, 127, 147, 171, 174-181, 237-238, 289
 esempi per la, 178-181, 207-209
 sommario della, 177-178, 207-209
 uso della, 176-177
- Prokofiev, Serge
Sonata, n. 4, primo movimento, 318
- Toccata*, Op. 11, 204
 Pronazione, 104, 134-141, 355
- Rachmaninov, Sergei, 84
- Radio, 53, 134-135
- Ravel, Maurice
Le Tombeau de Couperin, «Toccata», 205
- Registrazione
 audiovisiva, 351
 insufficiente equilibrio, 350
 minor gamma dinamica, 346
 priorità dei valori, 349-350
- Registro, 28, 31, 32
- Respirazione, 23, 24, 37, 60-61, 66, 122, 325-326, 340
- Richter, Sviatoslav, 34, 63, 182, 269
- Rilassamento, 20, 21, 22, 40, 41, 70, 74, 103, 153
- Rimbalzo dalla tastiera, 161
- Risposta emotiva alla musica, 14, 15, 57, 227-228, 303, 304
- Ritardando*, 319, 320, 327
- Romanticismo, 313
- Rosenthal, Moritz, 358
- Rostropovic, M., 24
- Rotazione, 83, 127, 133-142, 147, 168, 171, 178, 196, 237-238, 289
 assiale, 136, 141, 146
 attività delle dita e dell'avambraccio, 138-141, 200-202
 esempi per la, 147-151, 197-199
 esercizi per la, 144-147
 istruzioni per la, 142-143
- Rubato*, 24, 306, 315, 320, 327, 329
- Rubinstein, Anton, 269

- Studio*, Op. 23 n. 2 («Studio per lo staccato»), 204
- Sarasate, Pablo de, 335
- Scale ed arpeggi, 27, 28, 46, 52, 98, 105, 106-114, 133, 147, 168, 171, 178, 237-238, 289, 327
 esempi per, 126-132, 191-195
 esercizi per, 124-126
 istruzioni per, 122-124
 sommario di, 184-190
- Schnabel, Artur, 84
- Schubert, Franz
Fantasia in Do maggiore, Op. 15, «Wanderer», primo movimento, 207
- Schumann, Robert,
Carnaval, Op. 9, «Paganini», 151, 201, 261
Fantasia, Op. 17, 31
Toccata, Op. 7, 204, 229
- Scriabin, A., 15
- Sedersi (modo di), 61-63
- Senza sordino*, 245, 257-258
- Sforzato*, 215, 307, 327, 330
- Sgabello (altezza dello), 61-62, 65-66
- Simmetria, 321
- Sistema muscolare, 69
- Smorzatore, 119-120, 216, 217, 245, 256
- Sordino, 33, 245, 256
- Spalla, 57-59, 60, 273-274
 caduta libera della, 82
 muscoli della, 44, 46, 58, 77
- Spinta, tecnica del, 22, 235, 272-275
- Staccato, 52, 77, 127, 147, 152-173, 178, 183, 190, 216, 217, 237-238, 289
 esempi per lo, 171-173, 203-205
 esercizi per lo, 169-171
 istruzioni per lo, 167-168
 sommario dello, 201-203
- Stress, 23, 24
- Studio, 6, 17, 19, 39, 218-234, 276-291
 cosciente, 218-219, 278-279, 282-283, 291
 «del suonare lentamente», 81-82, 280-282, 341
 di tipo meccanico, 218-219, 278-279, 282-291
 mentale, 289, 291
 variazioni di tempo nello, 281-282
- Subconscio, 283-287, 344
- Suono cantabile, 269-275
- Suono, qualità del, 24, 76, 103, 122, 183, 236, 270
- Supinazione, 134-141, 355
- Tasti, funzionamento dei, 48-49
- Tasti bianchi, 32, 64-65
 caduta libera, 78-82, 85-87
 posizione del braccio per i, 79, 105-106
 rotazione, 140-141, 144-145
 spinta e, 176-177
 staccato, 162-163
- Tasti neri, 32, 64-65
 caduta libera, 78-82, 85-87
 posizione del braccio per i, 80-81, 105-106
 pressione e, 176-177
 rotazione e, 140-141, 144-145
 staccato e, 162-163
- Tempi in battere, 305-310, 326
- Tempi in levare, 305-310, 326
- Tempo, mutamenti di, 24, 227

Tendini, 41, 42, 43, 48, 101
Tendinite, 7, 19, 43, 239
Tensione muscolare, 35, 44,
57, 66, 122, 135, 228, 236,
355-356
Tenuto, 183, 190, 216
Testa, 54
Timbro, 13, 28, 33, 265
Tocco, 16, 26, 33, 34, 189,
227, 251, 269, 307, 347
Tono, qualità del, 270
Torso, 54, 59
Toscanini, Arturo, 292, 355
Tre corde, 257, 267
Tremolo, 27, 28
Tricipite, 23, 44, 53, 156, 175

Trilli in terza, 211
Trillo, 28, 30, 199, 210-212,
311, 327, 329
Tutte le corde, 257, 264

Ulna, 53, 134-135
Una corda (pedale), 244,
264-268

Velocità, 23
Vibrato, 210, 236
Volume, 13, 20, 21, 26, 27, 33,
34, 115, 164, 165, 311; vedi
anche Pedali

SOMMARIO

5 Prefazione

PARTE PRIMA I FATTORI DETERMINANTI NELLA TECNICA PIANISTICA

- 13 Capitolo primo
Musica, movimenti ed emozioni
- 26 Capitolo secondo
Il pianoforte
- 37 Capitolo terzo
Il meccanismo umano nell'esecuzione

PARTE SECONDA STRUTTURE TECNICHE FONDAMENTALI

- 69 Capitolo quarto
La caduta libera
- 90 Capitolo quinto
Cinque dita, scale, arpeggi
- 133 Capitolo sesto
La rotazione
- 152 Capitolo settimo
Lo staccato

- 174 **Capitolo ottavo**
La spinta
- 182 **Capitolo nono**
Sommario delle formule tecniche fondamentali

PARTE TERZA

LA TECNICA SI TRASFORMA IN MUSICA

- 215 **Capitolo decimo**
Identificazione e applicazione delle formule tecniche fondamentali
- 232 **Capitolo undicesimo**
Indipendenza e interdipendenza
- 243 **Capitolo dodicesimo**
I pedali
- 269 **Capitolo tredicesimo**
Far cantare il pianoforte
- 276 **Capitolo quattordicesimo**
Lo studio
- 292 **Capitolo quindicesimo**
La memorizzazione
- 303 **Capitolo sedicesimo**
La dizione musicale
- 338 **Capitolo diciassettesimo**
Del suonare in pubblico
- 352 **Capitolo diciottesimo**
Manierismi e strapotenza
- 361 **Indice analitico**

BUR

Periodico settimanale: 13 luglio 2005

Direttore responsabile: Rosaria Carpinelli

Registr. Trib. di Milano n. 68 del 1°-3-74

Spedizione in abbonamento postale TR edit.

Aut. N. 51804 del 30-7-46 della Direzione P.P.T.T. di Milano

Finito di stampare nel luglio 2005 presso

Legatoria del Sud - Ariccia (RM)

Printed in Italy

Suonare il piano dovrebbe essere assolutamente indolore, divertente e gratificante, sia che lo si studi per conto proprio, sia che si tengano concerti.

Gyorgy Sandor

È necessario sottoporsi a esercizi estenuanti, andare incontro a dolorosi fastidi come mal di schiena e tendiniti se si vuole arrivare a una buona padronanza della tecnica pianistica?

Questo libro sgombera il terreno da alcuni vecchi e radicati pregiudizi e propone un metodo che ha nella coordinazione e nell'assenza di affaticamento i suoi principi fondamentali.

L'illimitata varietà di movimenti e gesti utilizzati per suonare il pianoforte vengono esaminati alla luce delle più moderne conoscenze fisiologiche e ricondotti a cinque formule tecniche fondamentali e alle loro varie combinazioni.

Un metodo innovativo e semplificatore, fondato sulla convinzione che lo studio deve essere cosciente e non meccanico, e che saper usare in modo appropriato le diverse tecniche consente all'interprete di esprimersi con maggior creatività e libertà.

GYORGY SANDOR (1912-2005), allievo di Bela Bartók e di Zoltán Kodaly, concertista di fama internazionale e insegnante. Ha ricevuto il Grand Prix du Disque per l'incisione di tutta l'opera pianistica di Bartók.

€9,00

www.bur.eu

Progetto grafico di Mucca Design
Grafica di Studio Wise



MOZART@INVENTATI.ORG