

Alan Belkin, compositore

Principi di tecnica pianistica

traduzione di Claudio Maioli

(28 agosto 2008)

Indice generale

Introduzione

- Nota autobiografica
- A chi mi rivolgo
- Avvertenze
- Presupposti
- Il suono: tocco e sonorità
- Uso del pedale
- Ciò che fa grande un pianista

L'apprendimento di un brano

- L'idea musicale
- L'apprendimento delle note
- Il concatenamento: costruzione del brano
- L'esercizio

Principi tecnici

- Le caratteristiche del movimento coordinato
- Le dita e la mano
- Posizioni e allineamento
- Affinare l'allineamento
- Salti e spostamenti
- Diteggiatura
- Gruppi impulsivi di note
- Il ritmo del corpo
- Affinamento nell'esecuzione di gruppi impulsivi ritmici
- Controllo fine: suonare molto lentamente e con morbidezza

Fonti

Nota: potete scaricare un pdf dei miei Four Small Etudes che completa il saggio: gli studi vi consentiranno di metterne in pratica i principi.

Introduzione

Nota autobiografica

Ho cominciato la mia carriera musicale come pianista e compositore. Dopo anni di studi pianistici mi dedicai all'organo e per molto tempo misi da parte il pianoforte. Poi un bel giorno, quando i miei mezzi me lo permisero, comprai un bellissimo Steinway: finalmente ero tornato a casa. Dapprima rivisitai il repertorio già acquisito, poi gradualmente mi dedicai a alcuni brani difficili che avrei sempre voluto suonare senza mai impararli per bene. Dovetti ripensare profondamente la mia tecnica migliorando alcuni elementi e cambiandone totalmente altri. Come conseguenza del lavoro su brani assai impegnativi (primi tra tutti *Gaspard de la Nuit* di Ravel e le *Variazioni Paganini* di Brahms) ebbi una serie di entusiasmanti discussioni con amici e colleghi pianisti e feci molte nuove letture. Questo saggio è il risultato di quei cambiamenti. Non pretendo di proporre il *giusto modo* di suonare il piano, ma posso dire che non c'è nulla di quanto ho scritto qui che io non abbia sperimentato di persona e con successo. I contenuti del documento sono anch'essi strettamente personali, dunque non definitivi. E poiché l'apprendimento continua, di tanto in tanto li aggiornerò: invito i visitatori a controllare sempre la data che precede l'indice.

A chi mi rivolgo

Il mio scopo è presentare alcuni principi generali di tecnica pianistica. Anche se si tratta di principi basilari il saggio non è rivolto ai principianti. Suonare il pianoforte comporta competenze mentali e motorie molto complesse: un principiante deve assumere un numero così elevato di abitudini che non potrebbe né apprezzare né applicare tutti in una volta gli stimoli suggeriti (mentre sarà bene che l'insegnante mantenga una visione d'insieme per impedirgli di prendere brutte abitudini). Il saggio è utile al pianista che padroneggi un repertorio intermedio e sia interessato al virtuosismo tecnico e musicale.

Avvertenze

Non è facile illustrare i movimenti fisici e la coordinazione motoria senza un riscontro tattile e visivo. In linea ideale l'allievo non solo deve vedere dimostrato ciò che gli viene descritto ma deve anche **provare** le sensazioni connesse (spesso i bravi insegnanti illustrano quelle sensazioni agendo sulla mano o sul braccio dell'allievo) e **sentire** i risultati con l'orecchio. Spero di preparare presto dei video con alcuni esempi.

È importante distinguere tra la descrizione di ciò che il pianista **percepisce** suonando e la descrizione dei gesti che compie. Quando cercano di spiegare le proprie azioni, anche i grandi pianisti a volte sono imprecisi dal punto di vista scientifico. Alcuni sostengono a esempio che si debba perseguire il completo rilassamento. Il che fisiologicamente non ha senso: un completo rilassamento muscolare si verifica solo dopo la morte. Suonare il pianoforte richiede tono e anche sforzo muscolare. Per **completo rilassamento** ci si riferisce qui alla **postura** corretta di un buon pianista e alle **sensazioni** che prova: al sentirsi interamente a proprio agio e all'assenza di tensioni eccessive. Del resto non si deve confondere il talento dell'interprete con quello dell'insegnante né con quello dell'osservatore più attento. Leggendo le raccolte di discussioni e interviste con i grandi pianisti ci si accorge che le divergenze sulla tecnica sono talvolta così marcate da rasentare la comicità. Uno è pronto a giurare sull'indispensabilità delle cinque ore di scale al giorno, un altro dice che le scale non servono a niente. Chi fa coincidere la tecnica con il rilassamento e chi invece sostiene di curare forma e muscoli come un acrobata. E anche tra i bravi insegnanti le **immagini** utili possono risultare scientificamente imprecise. Tenere bene in mente la distinzione tra spiegazione scientifica e sensazione percepita aiuta a superare la confusione.

È sempre utile osservare un grande pianista mentre suona, ma molto di ciò che accade resta pressoché invisibile. Il virtuosismo richiede massimo controllo e massima economia di movimenti: questo comporta spesso coordinazioni estremamente sottili e quasi impossibili da osservare, specie a distanza e nei passaggi veloci.

La conoscenza di validi principi generali vi aiuterà a migliorare. Ma solo con un bravo insegnante potrete riuscire a risolvere i problemi di una situazione data risparmiandovi gli errori e i tentativi inutili.

Molte delle sensazioni qui descritte si possono sperimentare solo su un pianoforte ben regolato. Un'azione non uniforme, una ripetizione scadente, uno scappamento irregolare ecc. vi lasceranno nel dubbio se il problema sia vostro o dello strumento. Se volete veramente diventare buoni pianisti stanziare qualche centinaio di euro e fatevi registrare il piano da un buon accordatore.

Presupposti

Riporto qui alcuni presupposti sugli aspetti fisici del suonare il pianoforte. Anche se non tutti sono d'accordo, molti buoni pianisti condividono queste premesse.

Ogni individuo fisicamente e neurologicamente sano può raggiungere un livello elevato di virtuosismo tecnico a patto di avere un buon insegnante e di esercitarsi a sufficienza. Ciò non vuol dire che chiunque possa diventare un grande pianista ma che le capacità fisiche richieste per orientarsi sui tasti non sono così difficili da escludere la maggior parte delle persone.

Suonare il pianoforte non deve provocare danni o dolori fisici. Quando succede (in assenza di problemi medici preesistenti) vuol dire che si sta sbagliando qualcosa.

I principi generali qui indicati sono ampiamente validi ma le posizioni e i movimenti da adottare nelle diverse situazioni varieranno nei dettagli a seconda delle persone. I corpi sono tutti diversi. Inoltre ci sono variazioni accettabili per molti movimenti comuni.

Le difficoltà di suonare il pianoforte riguardano le coordinazioni più sottili, non l'acquisizione di forza. Abbassare un tasto non è un compito gravoso (la debolezza del quarto dito, a esempio, non è un problema di muscoli ma una condizione anatomica perfettamente normale).

Ecco i due criteri più importanti:

ciò che suoniamo deve essere musicalmente convincente ma anche fisicamente comodo da ottenere

Il suono: tocco e sonorità

Qualche parola sulla questione della sonorità, cioè del suono così come viene prodotto dal pianoforte. A parte la qualità dello strumento (e dell'accordatore) il pianista controlla direttamente pochi aspetti del suono di ogni *singola* nota:

il momento in cui inizia e quello in cui finisce
la rapidità con cui viene colpito il tasto (velocità di attacco)
l'uso o il non uso del pedale.

Nient'altro.

Perché dunque ogni grande pianista ha un suono proprio e riconoscibile? Che cos'è che fa di un suono un bel suono? Le risposte dipendono interamente dalle *relazioni* tra le note, in successione e simultanee.

La capacità di andare a tempo (o di stare sul tempo), l'intensità relativa e la durata delle singole note di una frase, i modi di *collegarle* (diversi gradi di separazione o di sovrapposizione, con

pedale e/o diteggiate) creano una linea articolata cantabile.

L'andare a tempo, il volume relativo e la durata delle note simultanee creano molteplici piani sonori e timbrici con cui il pianista suggerisce diverse tessiture musicali. Alcune tessiture richiedono il mantenimento di piani sonori coerenti in un'intera frase, a esempio una linea melodica, altre richiedono di modificare e regolare certe note o certi accordi in relazione a altre note e altri accordi: suonare un accordo **pronunciandolo** in modo da farne risaltare momentaneamente una voce centrale, suonare le note più alte di un motivo arpeggiato come risonanza delle note più basse ecc. Come sa bene chi abbia ascoltato un brano per pianoforte eseguito dal computer, gli accordi non *pronunciati* (tutte le note eseguite con la stessa dinamica) suonano secchi e aspri.

Il pianista deve sviluppare una doppia sensibilità al suono: musicale e fisica. Anche qui la sensibilità riguarda più le relazioni tra le note che le singole note.

Ottenere un suono cantabile è una meta importante per ogni pianista. Ma come ci si arriva? Per capirlo proviamo a fare un confronto tra il pianoforte e la voce. I cantanti controllano la nota in tutta la sua evoluzione, non solo all'attacco, e questo i pianisti non possono farlo. I cantanti devono fermarsi ogni tanto per prendere fiato, i pianisti possono suonare a lungo senza fermarsi. Questi elementi hanno implicazioni notevolissime:

sul pianoforte per ottenere un suono abbastanza sostenuto le note lunghe vanno suonate con maggiore intensità di quelle brevi
 a meno di non voler ottenere un particolare effetto i cantanti non accentuano mai le note brevi che seguono una nota lunga: la perdita di fiato rende il gesto innaturale; per un pianista accenti del genere sono fin troppo comuni; il pianista deve ascoltare bene le note lunghe fin dall'inizio per calcolare correttamente la forza della nota successiva; gli accenti involontari su note secondarie rovineranno il carattere cantabile di una frase; in particolare si eviti di accentuare in modo troppo marcato la prima nota di un gruppo di note veloci
 nel canto due note in successione non saranno mai uguali, perciò suonando il piano in modo troppo uniforme non si otterrà mai la cantabilità; la forza di ciascuna nota dipende dal suo ruolo nella frase
 il senso del **respiro** tra due frasi o all'interno di una frase si simula al pianoforte attaccando con regolarità nuovi gruppi impulsivi di note.

Uso del pedale

Si ritiene che Chopin (ma anche Liszt e Anton Rubinstein per alcuni) abbia detto che il corretto uso del pedale di risonanza è l'anima del pianoforte. Il segreto sta nel pensare al pedale come a un controllo della **risonanza** e non come a un interruttore che attivi o disattivi il prolungamento dei suoni. L'effetto del pedale incide grandemente sul suono complessivo e cambierà anche secondo lo spazio, lo strumento, la concezione musicale ecc. Il pedale di risonanza non è un semplice interruttore e se lo strumento è bene registrato si può dosare in molti modi producendo diversi livelli di legato e di risonanza. Ecco alcuni degli effetti più sottili nell'uso del pedale:

dosaggio del volume di note o accordi in successione all'interno di una stessa armonia in dipendenza della risonanza residua, definito talvolta come "suonare con gli armonici"
 uso di brevi tocchi di pedale per suggerire piani sottili di sfondo sonoro e per aggiungere profondità e ricchezza nei punti salienti di una frase
 uso progressivo del pedale all'interno di una frase per produrre un crescendo di risonanza totale
 apertura degli smorzatori prima di suonare per catturare la risonanza di altri strumenti nella musica da camera o in orchestra.

Per altri dettagli sull'uso del pedale nei diversi stili vedi il libro di Joseph Banowetz nella bibliografia.

Ciò che fa grande un pianista

Questo saggio è dedicato a quanti amano il pianoforte e vogliono migliorare il loro modo di suonare. Ma vale ugualmente la pena di ricordarci che cosa fa di un pianista un grande pianista al di là di una normale musicalità e di normali capacità fisiche. Ascoltando artisti quali Michelangeli, Richter, Gilels, Horowitz (alcuni di quelli che ho ascoltato personalmente) e altri maestri al massimo delle proprie capacità ecco ciò che li rende straordinari:

facilità: la tecnica, pur trascendente, non viene percepita come distinta dalla musica

personalità: la sonorità è bellissima, individuale e distinta nel rispetto della visione del compositore

semplicità e chiarezza della linea: l'intelligenza musicale garantisce la coesione di una grande

opera e la trasmette come un insieme unitario e coerente

sensibilità: ogni dettaglio è significativo e collocato al posto giusto; la varietà dei particolari è piena di senso

ricchezza della tessitura: più piani musicali danno profondità al suono

eccitazione: deve essere presente ma controllata

gamma di emozioni: permette di suonare in modo convincente musica di tanti stili e caratteri diversi e per finire la qualità più rara di tutte: la capacità di parlare intimamente a chi ascolta (e guarda)

indipendentemente dalla grandezza della sala e dal numero di spettatori.

L'apprendimento di un brano

L'idea musicale

Il "che cosa" determina il "come". (L'arte del pianoforte, Heinrich Neuhaus).

La tecnica è un mezzo per conseguire un fine. Anche se talvolta c'è nell'esecuzione pianistica un aspetto acrobatico il repertorio è enorme e pieno di capolavori, non tutti appariscenti. Inoltre anche un pezzo leggero e acrobatico si può eseguire con stile e eleganza. Lo scopo è sempre suonare musica e **la musica è molto più delle note che la compongono**. I movimenti e le posizioni del pianista non dipendono solo dalla relazione tra il corpo e la disposizione fisica dei tasti ma anche dal carattere del passaggio, dal tempo (compreso il rubato sottile quando serve), dalle decisioni su quali note esigano di essere sottolineate e quali no, dal rapporto tra i diversi piani sonori (a es. melodia e accompagnamento) e così via. Le decisioni sul movimento prese senza alcun riferimento alle questioni musicali portano solo a una esecuzione rozza e priva di sensibilità. La cosa migliore è pensare alla tecnica come a un modo efficace di utilizzare il corpo al servizio di una chiara idea musicale.

La realizzazione concreta di un'idea musicale avviene in tre fasi:

si immagina il risultato musicale desiderato

si trova una coordinazione fisica confortevole per raggiungerlo

si valuta il risultato con l'orecchio e lo si modifica secondo necessità (riscontro uditivo).

L'apprendimento delle note

Quando si affronta un nuovo brano non basta leggere le note ma apprenderle fisicamente. È ovvio che meglio si comprendono le componenti e i fattori musicali (forma, armonia ecc.), più rapido sarà il loro

apprendimento e più facile la loro identificazione nella musica. Nell'imparare il brano al pianoforte le componenti musicali significative determineranno la coreografia tecnica. Come principio di base è bene imparare la musica per unità musicali: frasi, voci e sezioni anziché una pagina o una riga alla volta. Spesso è utile imparare le note a velocità lenta e moderata suonandole in modo sufficientemente netto e rispettando sempre il ritmo. Conviene imparare ogni sezione a un tempo costante anziché rallentare e accelerare secondo la difficoltà delle singole battute: il controllo del tempo è un elemento cruciale dell'eccellenza musicale.

Imparare le note è esercizio di memoria: conviene ricordare le note a venire con sufficiente anticipo per essere preparati fisicamente e mentalmente in modo da non affrontarle in fretta all'ultimo istante. È una specie di condizionamento: si creano associazioni in punti cruciali attivando la memoria su ciò che verrà poi. Poiché l'apprendimento coinvolge la memoria muscolare, mentre si legge è utile tenere le mani pronte e in equilibrio, a leggero contatto con i tasti. Se rilassate o allontanate completamente le mani dovrete riorientarvi sulla tastiera nel bel mezzo della frase. È bene perciò che i punti in cui rilassarsi siano musicalmente logici. È inoltre importante fissarli fin dall'inizio per regolare la velocità di esecuzione e soprattutto per evitare le tensioni. Maggiore è la tensione (a esempio durante l'esecuzione) più è necessario costruirsi uno schema ben definito di "respiro" muscolare.

Imparare le note è solo il primo passo dell'apprendimento del brano. Come detto più sopra, il vostro vero scopo è sviluppare un'idea musicale del brano. Man mano che l'idea si chiarisce troverete gradualmente le percezioni e i movimenti giusti per esprimere ogni aspetto della musica.

Fatta la lettura preliminare delle note la pratica si modificherà nel tempo. In generale si attraversano due fasi:

ci si allena sui raggruppamenti fisici e musicali (posizioni e allineamento ma anche spostamenti) necessari in un dato passaggio, meglio se ciò avviene lentamente; se gli spostamenti non sono coordinati in modo ovvio con le componenti musicali può essere utile indicarli sulla partitura per evitare di confondere i raggruppamenti visivi con quelli fisici
 ci si allena su tutti i ritmi del corpo necessari; è bene farlo prima lentamente e poi, se la velocità del brano o del passaggio è elevata, **riducendo l'ampiezza** ma al tempo giusto; nei passaggi complessi può essere utile innanzitutto semplificare la musica (vedi più avanti).

Le due fasi non sono rigide, spesso si passa ripetutamente dall'una all'altra. Ma in ogni fase è importante essere consapevoli dell'obiettivo da raggiungere. L'ascolto quotidiano, sempre necessario, può riguardare anche la prassi di affinare l'allineamento e affinare il ritmo del corpo.

Il concatenamento: costruzione del brano

Dopo che ci si è allenati fino a padroneggiare le varie coordinazioni tecniche necessarie in ogni singola sezione o sottosezione del brano, si passa a concatenarle, cioè a metterle insieme. Il concatenamento implica che si pensi a ogni movimento come alla preparazione del movimento successivo. Il rilascio o l'esito di ciascun movimento è **transitorio**, diretto verso la posizione o il movimento successivo si traduce fisicamente nella continuità della musica. Ogni gesto ne genera un altro senza brusche fermate o passaggi rigidi tra i movimenti. Un utile trucco mentale consiste nel fingere che l'ultimo movimento o l'ultima nota di un gruppo sia **causa** della nota o del movimento successivo.

Anche se di solito all'inizio si applica la pratica a singole unità musicali (frasi, motivi ecc.), in questa fase può essere utile esercitarsi **attraverso** di loro, perché alla fine andranno tutte collegate senza soluzione di continuità. Tuttavia quando ci si allena in questo modo, cioè **attraverso** i gruppi, è importante rispettare i respiri fisici e musicali senza affrettarsi nei punti di collegamento.

L'esercizio

Prima di analizzare le questioni tecniche più in concreto vorrei fare alcune considerazioni sull'esercizio. L'esercizio comporta l'**apprendimento**, sia musicale che fisico. Esercitarsi al pianoforte non dovrà essere mai una prassi ripetitiva ma sempre un'attività musicale. Ogni esercizio dovrebbe puntare a risultati musicalmente soddisfacenti; la pratica non musicale non porta al suono musicale. L'esercizio andrebbe inoltre finalizzato all'interpretazione, altrimenti c'è il rischio di trascurare dei passi importanti.

Principale strumento della buona pratica è l'**attenzione mirata**. In generale un esercizio moderato che si svolga nella più completa concentrazione porta a risultati più rapidi e efficaci che non una lunga prassi routinaria. Di fatto il pianista organizza la mente e il corpo perché si muovano e si spostino in una certa maniera e a un dato istante sotto lo stimolo di un elemento musicale specifico (a es.: sul si bemolle alla fine della frase il braccio inizia a spostarsi verso sinistra preparando il movimento necessario per eseguire il successivo accordo). Scopo principale della pratica è trovare e fissare i movimenti e le sensazioni che garantiscano di ottenere il risultato musicale in modo comodo e affidabile.

Il concetto di attenzione mirata è tanto importante da meritare una discussione ulteriore. Di solito le difficoltà pianistiche riguardano alcune parti di un brano o particolari situazioni. Una pratica mirata consente di evitare distrazioni. Eccovi alcuni consigli:

lavorate localmente e solo sulle parti problematiche, più ci si concentra sul problema reale più rapidamente lo si risolve

individuare l'errore **con precisione** e inventare una semplificazione che vi aiuterà a correggere il problema; l'errore ha due aspetti: la sonorità e il movimento abbinato alla sensazione; a volte basta fare attenzione al suono, altre volte è necessario trovare una coordinazione diversa per controllare un problema rovesciatelo, magari esasperandolo; vi faccio un esempio: a me capita spesso, soprattutto quando sono nervoso, di accelerare nei passaggi difficili; poiché lo so, individuo i punti precisi in cui accelero e mi sforzo di rallentare proprio in quei punti, con un duplice risultato: divento più consapevole del problema e ho la percezione del controllo, della mia capacità di rallentare quando e quanto è necessario.

Va detto comunque che la pratica di rallentare e suonare a mani separate (i tipi di semplificazione più diffusi) non sono sempre i modi migliori di affrontare le difficoltà. Un movimento comodo in un passaggio lento può risultare del tutto sbagliato in velocità. Le doppie terze a esempio si possono suonare legato a velocità bassa, ma spesso a velocità elevata vanno affrontate come gruppi impulsivi di note. La sensazione è del tutto diversa. Il lavoro a mani separate può essere utile ma nella maggior parte dei casi è necessario percepire le mani in modo coordinato e anzi qualche volta una mano è di aiuto all'altra.

Eccovi ora qualche utile idea sulla pratica mirata:

semplificare o riassumere aiuta a imparare le note ma anche a risolvere problemi tecnici: si trovano i principali punti di svolta musicali e tecnici e ci si esercita solo su quelli; come ho già spiegato (esecuzione di gruppi impulsivi, ritmo del corpo) in molti passaggi è necessario un chiaro impulso di partenza che avvii la figurazione; si può prima praticare gli impulsi da soli e poi aggiungere le altre note

esagerazione: quando si affronta per la prima volta una sequenza complessa di movimenti è più facile fissare le sensazioni interne se quei movimenti sono chiari e decisi: l'economia viene dopo; l'esagerazione di aspetti voluti, come a es. i gruppi e le articolazioni, aiuta a fissarne la percezione
riduzione dei movimenti in velocità: man mano che si accelera è necessario diminuire l'ampiezza dei movimenti per migliorare il rendimento.

Principi tecnici

Le caratteristiche del movimento coordinato

Suonare il piano è un'abilità fisica molto raffinata che richiede una coordinazione e un controllo estremamente delicati. In ogni contesto i movimenti del corpo ben coordinati hanno dei tratti comuni:

sono efficaci e **economici**, cioè non impiegano più energia del necessario, non sono più ampi di quanto occorre, le parti del corpo che non intervengono restano in una relativa quiete, senza tensioni eccessive

sono **fluidi**, non bruschi e senza scatti, gli spostamenti appaiono **preparati**: nell'assumere la posizione necessaria per un dato passaggio il pianista non è affrettato (ciò può comportare un'elevatissima precisione sul tempo)

sono **comodi**, che non vuol dire *facili* ma eseguiti senza sforzo apparente quando sono ripetuti o periodici, sembrano e sono naturalmente **ritmici** partono da una posizione di base del corpo comoda (e se occorre vi ritornano).

Tutti questi sono obiettivi da raggiungere e non punti di partenza: per raggiungerli è necessario un esercizio attento e concentrato.

N.B.: vale la pena di ricordare che in termini neurologici l'inibizione è importante quanto l'eccitazione; a nessuno verrebbe in mente che una buona tecnica possa indurre un senso di inibizione, tuttavia nelle abilità motorie per ottenere un alto grado di raffinatezza è spesso necessario sopprimere i movimenti superflui o eccessivi. Ovviamente una volta appresa, l'inibizione non apparirà né rigida né pesante.

Le dita e la mano

Sembra ovvio e scontato che il pianoforte si suoni con le dita. Invece la struttura evolutiva della mano umana (quattro dita per i compiti più delicati in combinazione con un pollice oppositivo per stringere e afferrare) definisce molte delle possibilità e dei limiti della tecnica pianistica. La possibilità di eseguire successioni molto rapide (un dito che segue un altro dito) e il grado di raffinatezza delle dita in termini di azione e sensazione sono alcune delle abilità che l'evoluzione ha consegnato ai pianisti. Il pianista principiante deve lavorare molto per acquisire l'esatto controllo dei movimenti delle dita, simultanei o in successione.

Proprio in virtù di quella raffinatezza le dita sono utilissime nel controllo dei dettagli più sottili, quelli che rendono il suono ricco e vario, e consentono di ottenere l'articolazione costante, accurata e leggera tipica delle migliori esecuzioni. La maggior parte dei pianisti utilizza un ventaglio di tocchi, che spesso comprendono:

un attacco forte e deciso (quasi uno schiaffo del dito), utilizzato per produrre suoni singoli accentati o eseguire gruppi impulsivi di note; spesso si suonano così le note ornamentali (trilli, mordenti ecc.)
 un leggero strofinio o spazzolamento utilizzato nel non legato
 un colpo più verticale usato nello staccato più marcato
 un non legato (portato) molto articolato le note non sono collegate ma neppure staccate
 un legato con sovrapposizione.

A fronte della quantità di lavoro preliminare necessario per imparare l'indipendenza e la coordinazione delle dita il principiante dovrebbe capire che le dita non sono isolate: al contrario sono attaccate e ancorate al polso, al braccio e quindi al tronco. Poiché il raggio d'azione e la forza delle sole dita sono molto limitati, è il braccio che le sposta lungo la tastiera e ne rafforza l'azione quando si richiede

potenza. Inoltre come vedremo tra poco il corpo del pianista (non solo le braccia) ha un ruolo importante nel suonare in generale. Un buon modo di descrivere la corretta relazione tra le dita e il braccio del pianista è che devono sentirsi **collegati**. Scollegate e separate, le dita sono deboli e inadatte all'ampia e lineare geografia della tastiera. Le dita non possono sentirsi collegate senza i rispettivi **sostegni** nella mano, in particolare le nocche (le articolazioni tra dita e mano), le falangine e le falangette, che devono essere stabili ma non tese e certamente non cedevoli. Quando le dita sono collegate e sostenute e c'è la partecipazione attiva delle componenti più grandi del corpo è facile aggiungere la forza, collocare le dita in modo comodo sui tasti e sentire il ritmo della musica in tutta la sua potenza fisica e espressiva.

Sembra che Chopin abbia notato per primo che, data la simmetria bilaterale del corpo umano e la diversa lunghezza delle dita, la posizione più semplice e naturale per le dita sul pianoforte è più o meno quella di una scala di si maggiore al centro della tastiera a partire dal mi verso l'alto per la mano destra e a partire dal si verso il basso per la mano sinistra. Le dita più lunghe poggiano sui tasti neri e le mani sono in posizione speculare. (Si noti che anche se le mani sono simmetriche tra loro non lo sono internamente: Il pollice, progettato dall'evoluzione per funzionare in opposizione, al pianoforte va spesso contro la propria natura agendo in modo **simile** alle altre dita. Questo fatto è alla base di molte difficoltà pianistiche. Poiché internamente le mani non sono simmetriche, molti passaggi che richiedono un movimento alternato verso l'alto e verso il basso, come a es. nello Studio di Chopin op. 10 N.1, esigono movimenti diversi della mano quando sale e quando scende.)

Vari sono gli aspetti significativi di questa posizione della mano *neutra* o *naturale*, analoga a ciò che si potrebbe definire la posizione basilare dell'esercizio fisico:

- le mani sono simmetriche tra loro
- le dita sono centrate davanti ai polsi e alle braccia
- le mani suonano né completamente sui tasti bianchi né del tutto sui tasti neri
- le dita non sono né troppo compresse né troppo estese
- normalmente le nocche sono in linea e leggermente inclinate verso l'esterno (cioè non perfettamente orizzontali e parallele alla tastiera).

I principianti devono svolgere la maggior parte del lavoro in modo simmetrico (cioè per moto contrario) e in posizione centrale, neutra. Molte difficoltà al piano nascono dalla necessità di indipendenza tra le mani nei passaggi non simmetrici e da una prolungata estensione o contrazione. È utile pensare a queste ultime (estensione e contrazione) come a posizioni anomale da alternare con quelle neutre, normali, più comode.

Trovare la relazione più comoda tra le dita e il resto del corpo per una particolare situazione musicale è un problema centrale della tecnica pianistica. Dei cambiamenti anche piccoli nell'angolo tra le dita e il braccio o il corpo possono rendere le cose molto più o molto meno comode e efficaci: spesso per trovare le posizioni migliori in un passaggio difficile occorre una piccola sperimentazione sottile e accurata.

Posizioni e allineamento

Il dito che suona deve trovarsi in linea retta con i propri muscoli estensori e flessori. (Gyorgy Sandor, Come si suona il pianoforte, p. 105.)

Anche con le dita collegate e sostenute, persino nella posizione di base indicata da Chopin per suonare in modo altrettanto comodo ciascuna delle cinque note è necessario un pur minimo movimento del braccio.

Il movimento sarà dettato dal principio dell'**allineamento**. Il dito che suona deve trovarsi in linea retta con

il braccio e il più possibile centrato. Di fatto a proposito di allineamento si può quasi pensare che il dito sia una estensione del braccio. Come già detto le articolazioni delle dita non devono essere cedevoli: le dita perderebbero il collegamento con il resto del corpo, l'energia non si trasmetterebbe ai tasti con efficacia e il controllo fine sarebbe più difficile proprio a causa di questa perdita incongrua di energia. Le dita inoltre non devono vagare al di sopra della tastiera ma restare vicine alle note, pronte per suonare. Se così non fosse si perderebbe tempo prezioso per raggiungere la posizione all'ultimo istante.

Nell'esecuzione di note doppie o accordi allineate il braccio con il centro comune alle posizioni delle dita. Per dare risalto a una nota di un accordo, aumentate l'angolazione del dito corrispondente.

Il polso deve essere flessibile, deve **respirare** senza essere floscio. Anche qui lo scopo è non interrompere la linea di energia tra braccio e dita rimanendo costantemente collegati allo strumento: il polso è sciolto ma pronto a spostarsi: il **respiro**, che consente il rilascio periodico della tensione, è cruciale per evitare lo sforzo e permettere al pianista di "ricomporsi" o di "ricominciare da capo" regolarmente durante l'esecuzione: la tensione non va mantenuta mai troppo a lungo.

Un pianista esperto sviluppa una mappa sensoriale interiore della tastiera. Un modo per acquisirla è suonare alla cieca, senza mai guardare i tasti. Presto scoprirete che è molto più facile da fare mantenendo i muscoli dolcemente attivi. Il rilassamento totale tende a far perdere la sensazione fisica interiorizzata di dove ci si trova sulla tastiera. (N.B.: questo **non** è un invito alla rigidità.) Il libro (vedi la bibliografia) di Seymour Fink suggerisce alcuni utili esercizi per sviluppare il senso cinestetico.

In ogni tipo di lavoro su passaggi anche solo moderatamente estesi l'idea del braccio come "motore allineato dietro le dita" implica che si sposti di continuo. In passaggi come gli ampi e rapidi arpeggi della mano sinistra nell'ultimo movimento della terza sonata di Chopin il braccio va continuamente avanti e indietro descrivendo un arco; non si dovrebbe avvertire alcuno sforzo o fatica. Ecco un esempio più semplice di quella figurazione (il movimento oscillatorio è più limitato):



Se provate affaticamento in un passaggio come questo significa che non spostate il braccio a sufficienza. Più ampia è la figurazione, più dovrete spostarvi all'indietro verso il corpo per avere un maggiore spazio di movimento. Nei passaggi che richiedono spostamenti più ridotti basteranno il polso e l'avambraccio; in quelli più ampi spesso dovrete spostare anche il braccio. Nei casi più estremi sarà il tronco a oscillare.

A causa della minore lunghezza del pollice rispetto alle altre dita di solito l'arco si allontana dal corpo partendo da un punto leggermente più basso. All'inverso l'arco si sposterà dall'alto in basso nel tornare verso il pollice (ricordo che la struttura delle mani non è simmetrica e pertanto i movimenti che si allontanano dal corpo sono diversi da quelli che vi si avvicinano).

Dunque per la mano destra (esagerando un po'):



a partire dal pollice verso l'esterno;



dall'esterno andando verso il pollice.

Quando i movimenti si concatenano come nell'esempio qui sopra, si tracciano ellissi continue che cambiano leggermente direzione alle estremità. Per la mano sinistra le curve si invertono.

N.B.: i movimenti saranno limitati; esagerandoli si ottiene una **perdita** di equilibrio.

Il pollice incide notevolmente sull'allineamento.

Nei passaggi in cui tutte le dita suonano sui tasti bianchi la mano è posizionata leggermente all'indietro (più vicina all'esecutore), scostata dai tasti neri. Seymour Fink la chiama "white position (posizione bianca)".

Nei passaggi in cui tutte le dita suonano sui tasti neri la mano è più in avanti, assumendo quella che Seymour Fink chiama la "black position (posizione nera)".

Se le dita più esterne (cioè il 4° e il 5°) di ciascuna mano suonano sui tasti neri ma le altre sui tasti bianchi la mano dovrà stare un po' meno in avanti, soprattutto se le dita sono spesse. Il polso sarà leggermente curvato in fuori.

Se il pollice suona su un tasto nero ma le altre dita suonano su tasti bianchi la mano sarà leggermente curvata all'interno.

Nelle ultime due situazioni inoltre può essere utile inclinare leggermente il braccio o addirittura il corpo per ridurre la torsione della mano.

Un'ultima considerazione: quando ci si allontana dal centro della tastiera, invece di occupare il sedile distribuendo il peso su tutta la superficie, per mantenere l'allineamento è meglio appoggiare l'estremità degli ischi (le ossa più sporgenti dei glutei) vicino al bordo anteriore del sedile. In questo modo ci si mantiene pronti e in equilibrio sul davanti del sedile conservando la stabilità ma si è anche liberi di spostarsi facilmente in ogni direzione. Il corpo, anziché essere passivo e a riposo, è attivo e pronto a muoversi..

Affinare l'allineamento

Spesso gli allievi combattono con i passaggi difficili e li ritengono impossibili, quando basterebbe un semplice cambiamento nella posizione delle mani, ottenuto a esempio sollevando o abbassando il polso o ancora inclinando la mano di lato, per risolvere il problema. (Josef Lhevinne, Basic Principles in Piano Playing, p. 34.)

Come già illustrato è bene puntare sempre a sentirsi bene al centro della tastiera ("allineamento"). Ma spesso nei tempi veloci è facile perdere l'allineamento all'improvviso.

Quando si suonano passaggi complessi la differenza tra sentirsi comodamente allineati e provare disagio può essere piuttosto sottile. E spesso per allentare la tensione bastano piccoli aggiustamenti nell'angolo tra la mano e il braccio. Provare per credere.

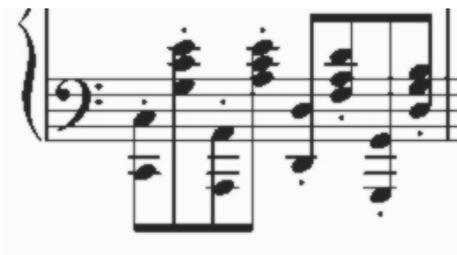
Salti e spostamenti

Veniamo ora alla questione degli spostamenti.

I due tipi fondamentali di spostamenti sono gli spostamenti laterali (su e giù per la tastiera) e quelli perpendicolari, verso l'interno e verso l'esterno della tastiera (come per aprire o chiudere un cassetto), che servono per adattarsi ai tasti neri. Spesso questi spostamenti sono combinati. Scopo dello spostamento è sempre quello di farci trovare una posizione comoda per le note da eseguire. È utile esercitarsi per blocchi, cambiando cioè posizione, anziché spostandosi di una nota alla volta. In tal modo tra l'altro si impara la musica per **gruppi** musicalmente significativi (motivi e frasi) invece che per singole note.

È utile analizzare i cambi di posizione di un dato passaggio nel dettaglio e provare diverse diteggiature che comportino diversi spostamenti. È importante preparare e organizzare gli spostamenti con grande precisione: si decide consapevolmente che il punto più opportuno per spostarsi nella nuova posizione è tra le note x e y, di solito alcune note prima del punto disagiata, come dire che lo spostamento è **preparato**. È bene esercitarsi nel passaggio cercando di immaginare che a stimolare (io dico "causare") lo spostamento sia la nota dalla quale ha inizio lo spostamento stesso.

Mentre nei passaggi già descritti il braccio si sposta gradualmente per centrare ciascuna nota, molte situazioni esigono spostamenti più bruschi e decisi. Ecco un esempio:



Anche questi spostamenti presuppongono una **preparazione**: l'ideale è che il braccio si porti in posizione prima che venga eseguita la nota nella nuova porzione di tastiera. Nei passaggi veloci, tuttavia, a volte lo spostamento si trasforma in un vero "tuffo nel tasto". La linea qui sotto rappresenta un salto verso l'alto, mentre un salto verso la parte bassa della tastiera è rappresentato da una curva speculare a questa rispetto alla verticale.



La forma suggerisce che la discesa sulla nota deve essere il più possibile verticale per evitare un attacco laterale del tasto e che la salita deve puntare fin dall'inizio verso la nuova posizione.

Quando si alternano passaggi come quelli appena indicati il braccio dovrà descrivere archi continui e simmetrici con punti di contatto sulla tastiera, all'interno di un movimento ritmico continuo. All'aumentare della velocità si riducono l'altezza degli archi e i tempi di permanenza in aria.

Suggerimenti per esercitarsi nei salti:

scegliete un tempo lento ma effettuate gli spostamenti alla massima velocità
mirate con buon anticipo alla nota di arrivo; se entrambe le mani saltano nello stesso istante

prestate attenzione alla mano che va più lontano
 "toccate e poi suonate": toccate leggermente e preparate la nota o l'accordo lontano prima di suonarlo: ciò esige la più piccola delle micropause, che tuttavia di solito è musicalmente logica, perché questo tipo di tessitura comporta realmente due diversi livelli sonori.

Tutti questi elementi tecnici mirano a far sì che quando arriva nella nuova posizione il pianista si senta comodo e non incalzato. Garantirsi questa comodità richiede una mappa sensoriale bene sviluppata della tastiera e la massima economia del movimento.

Diteggiatura

[...] una diteggiatura data definisce le possibilità di movimento del braccio. (Mastering Piano Technique, Seymour Fink, p. 60.)

A questo punto dovrebbe essere ovvio che non si può mai separare la diteggiatura da ciò che fa il braccio. La diteggiatura divide naturalmente il brano in gruppi musicalmente coerenti e il cui collegamento dipende dalla fluidità di movimento del braccio. Le mani variano come dimensioni e flessibilità, una diteggiatura adatta a mani grandi produce spesso tensioni nelle mani piccole. Se la mano è affaticata o si irrigidisce occorre cambiare diteggiatura, movimento del braccio o entrambi. A volte le diteggiature vengono scelte per ottenere effetti musicali specifici, a esempio un'interruzione prima di una data nota. Finché le diteggiature insolite sono sostenute da un corretto movimento del braccio va tutto bene.

Un'osservazione importante: il tradizionale concetto di "passaggio del pollice" è in realtà impropria. Una mano contorta in modo così drastico di solito non è allineata con le note a venire. Ecco che cosa accade veramente: nell'esecuzione di una scala o di un arpeggio a velocità moderata o anche abbastanza sostenuta il pollice, appena suonata la sua prima nota, inizia a spostarsi verso la nuova posizione e quando sta per arrivare sotto il resto della mano anche il braccio si muove nella stessa direzione.

Le normali diteggiature previste per le scale e gli arpeggi devono essere familiari e conviene partire da quelle, ma senza considerarle come regole assolute. In particolare la regola di non usare mai il pollice sui tasti neri è fuorviante. Il pollice su un tasto nero richiede lo spostamento del braccio in avanti ma facilita l'esecuzione di certi passaggi.

Ecco un esempio di diteggiatura normale nella prima misura e di una diteggiatura meno convenzionale nella seconda. Se si rispettano le diteggiature gli accenti non richiedono sforzi particolari. Per contro invertendole si otterrebbe un'esecuzione scomoda e antimusicale.



Si osservi che negli arpeggi non si dovrebbe avere l'impressione che il braccio si sposti di una nota alla volta ma che sia il baricentro della mano a spostarsi **gradualmente**.

Il prossimo consiglio non è sempre praticabile, ma ove sia possibile:

cercare di organizzare le diteggiature e gli spostamenti in gruppi ritmicamente regolari

nella scelta tra diteggiature che richiedono molti spostamenti o pochi spostamenti optate per i pochi eseguite lo stesso disegno musicale con la stessa diteggiatura, che ci siano o no dei tasti neri ove sia possibile, effettuate gli spostamenti delle due mani contemporaneamente

Gruppi impulsivi di note

Affrontiamo ora un concetto fondamentale: l'esecuzione per gruppi di note. Il movimento vivace, disinibito, a caduta (o di lancio nei passaggi molto energici) vi consentirà di "estrarre dalla manica" le rimanenti note del gruppo. L'attacco non sarà debole, ma pieno di slancio, le note che seguono l'impulso iniziale non si percepiranno come movimenti separati ma come note **raggruppate**. Queste note secondarie simili a dei rimbalzi saranno prodotte con movimenti più piccoli. Esse riveleranno la combinazione di forza e facilità tipica degli atleti bene allenati.

La caduta o il lancio vigoroso e pulito genereranno un gruppo impulsivo di note (questa sensazione di libertà di movimento sulla tastiera è citata da molti pianisti: sembra che aiuti il corpo a valutare distanze e intensità con precisione maggiore rispetto a un movimento tensivo e supercontrollato.) Il gruppo di impulsi vi consentirà di suonare più rapidamente di quanto fareste con movimenti distinti che partano separatamente. Usato tipicamente nell'esecuzione rapida di alcune ottave in successione, questo è anche il modo migliore di suonare le doppie note, specie per intervalli ampi, a velocità medio-alte. Il primo impulso (movimento di caduta o di lancio) è generato da una parte del corpo superiore a quella che compie di fatto l'esecuzione. Perciò per ottenere uno staccato dito veloce occorre che sia almeno il polso a produrre l'impulso. Per le ottave è necessario almeno l'intervento dell'avambraccio. Se occorre più forza o se si eseguono accordi pieni l'impulso viene dal tronco. Se volete dare l'impressione che l'impulso abbia origine dal vostro io più profondo, eseguitelo espirando e pronunciando il verso "FFFT". Mentre pronunciate il verso, lanciatevi sulla tastiera suonando una singola ottava piuttosto forte e sentite l'energia che proiettandosi in avanti e verso il basso si trasferisce nei tasti. Dovreste avere la sensazione di suonare l'ottava con tutta la parte superiore del corpo. Tutto ciò è particolarmente appropriato nel caso di attacchi forti e energici.

Vi faccio notare che c'è una fase di avvicinamento (la caduta o il lancio) e una fase di rilascio. **Se viene a mancare il rilascio, la tensione ci blocca**; ricordo ancora una volta che il movimento deve **respirare**. Questo breve istante di rilassamento tra due attacchi importanti in successione è cruciale sia per il benessere fisico sia per la musicalità.

Il miglior modo di sviluppare la percezione del rimbalzo è esercitarsi nella ripetizione rapida di gruppi di accordi o di ottave. Partite da un attacco singolo e deciso, poi aggiungete un rimbalzo, poi due e poi tre. Assicuratevi che nel mezzo il polso respiri.



Imparato l'esercizio, spostatevi per scale ascendenti o discendenti invece di ripetere lo stesso accordo.



A volte è musicalmente necessario porre l'accento alla fine del gruppo; in tal caso le prime note fungono da abbellimenti e rimbalzano *verso* un punto di arrivo principale. Ripetete i due esercizi precedenti spostando l'accento sull'ultima nota.

Ecco un esempio di doppie terze da suonare molto velocemente: usate la stessa oscillazione coordinata senza cercare di suonare legato, cadete sul primo accordo e rimbalzate sugli altri.



Tutti gli esempi di gruppi impulsivi riportati fin qui hanno riguardato movimenti di rimbalzo ripetuti con origine nel polso o più in alto. Ma esiste un altro tipo fondamentale di esecuzione di gruppi impulsivi: i gruppi diteggiati. Anche in questo caso il movimento in successione delle dita è percepito come effettuato di getto, "in un sol colpo". La prima nota di ogni gruppo è prodotta da una caduta in miniatura, quasi uno schiaffo di dito, oppure da un impulso del polso o addirittura del braccio, a seconda di quel che precede il gruppo e della sua intensità.

Ecco alcuni esempi tipici:



Nelle prime due battute i gruppi diteggiati hanno origine sulla prima nota, nelle ultime due puntano sull'ultima nota.

I gruppi diteggiati possono essere anche sottogruppi compresi all'interno di più ampi impulsi ritmici del polso e del braccio. Nel mezzo di un passaggio continuo un sottogruppo di questo genere sarà di solito

"avviato" dallo schiaffo di dito già descritto: il dito si solleva un po' più del normale per poi generare una vigorosa partenza delle altre dita. Questo tipo di raggruppamento gerarchico ci porta all'argomento successivo: il ritmo del corpo. Gli impulsi d'iteggiati richiedono attenzione: occorre accertarsi di affondare nel tasto, altrimenti nei tempi veloci c'è il rischio di perdere la nota.

Il ritmo del corpo

Il ritmo come integrazione di suono e movimento può giocare un ruolo determinante nella coordinazione e nel rafforzamento del moto locomotorio di base. (Oliver Sachs, Musicophilia, p. 241 dell'ed. originale)

C'è un limite al numero di attacchi che si possono comprendere in un singolo impulso e qui entra in gioco il ritmo del corpo. Quando si suonano a esempio brani come l'inizio di *Ondine*, tratto da *Gaspard de la Nuit* di Ravel, o la variazione N.1 di Brahms dalle *Variazioni Paganini* è necessario generare ritmicamente nuovi impulsi a intervalli musicali regolari. Secondo la velocità questi gruppi sono brevi (a es. di sole due note) o più lunghi (di otto o anche di nove note). Il ritmo di un corpo che oscilla genera con regolarità degli impulsi sempre nuovi per stimolare nuovi gruppi. È come se all'interno del corpo avesse luogo una piccola danza a tempo della musica. Il ritmo vi darà energia: riuscirete a produrre molti gruppi in successione senza bloccarvi. Vi invito nuovamente a ricordare che il ritmo ha una fase di attacco e una di rilascio: è importante non dimenticarsene nella pratica. **Nei passaggi molto veloci il rilascio e il nuovo attacco saranno collegati in un unico, piccolo movimento continuo.**

Naturalmente il ritmo del corpo non dovrà essere visibile al pubblico tanto da distrarlo: se è vero che i movimenti ampi lo favorirebbero, rimane preferibile ridurlo a dimensioni più contenute. Questo combinare i gruppi di impulsi in unità più grandi attraverso il ritmo del corpo agisce un po' come un pulsante di ripristino: si avvia con regolarità un nuovo gruppo in modo che il numero di note di ogni gruppo impulsivo sia sempre compreso tra 4 e 8. Nei passaggi continui i gruppi interni saranno spesso generati da movimenti di avvio più piccoli, talvolta appena da uno "schiaffo" di dito. Senza questi nuovi impulsi subentra la tensione e si perde il controllo. **La chiave per usare i gruppi impulsivi nei passaggi continui sta nelle nuove partenze ritmiche e regolari.**

Lo Studio di Chopin op 25 N. 11 in la minore (noto anche come "Vento d'inverno") è utile per illustrare alcuni di questi punti. Lo studio è molto veloce e senza pause, la mano destra si snoda su tutta la metà superiore della tastiera. Per mantenerne il controllo occorre agire sotto un impulso ritmico che parta dal dorso o dallo stomaco in modo da comprendere e coordinare la figurazione locale. In casi come questo l'impulso ritmico è facile da avvertire con la mano sinistra, che suona meno note e quasi tutte in battere. Conviene esercitarsi prima con la sola mano sinistra per sentire fisicamente l'oscillazione. Gli accordi della mano sinistra vengono eseguiti con il tipo di movimento verso il basso o in avanti descritto più sopra. Procedendo, la mano sinistra accelera fino alla massima velocità, quindi si aggiunge la mano destra, che esegue prima le sole note in battere, poi le prime due di ogni gruppo e poi ancora (per gradi) le altre note. Dovrebbe sembrare che le note della mano destra prendano avvio dal ritmo del corpo scandito dalla mano sinistra e proveniente dal dorso (o dai visceri).

Sentire un impulso fisico forte è utile anche nei passaggi in cui non sia strettamente necessario: aiuta a mantenere il controllo del tempo e spesso a affinare i dettagli. Come recita la frase di Oliver Sachs riportata all'inizio della sezione, l'uso delle risposte ritmiche naturali del corpo sembra favorire in generale la coordinazione fine.

Ancora un commento: il ritmo è fatto di **alternanze**: andate e ritorni, entrate e uscite, salite e discese. È strettamente legato a una sensazione naturale come la respirazione. Di fatto un buon modo di suonare sembra naturale come una respirazione sana: c'è il senso di tensione e rilassamento, di presa e rilascio,

di bilanciamento del corpo da un istante a quello successivo.

Esiste, per finire, una situazione particolare: le note veloci ripetute. Suonatele a gruppi, fate in modo che siano generate da impulsi ritmici della parte superiore del braccio e del corpo e tenete le mani un po' oblique (i polsi verso l'esterno) sulla nota ripetuta: ciò vi consentirà di collocare sempre le dita nella posizione giusta sopra le note. L'esecuzione veloce di note ripetute richiede una precisa articolazione delle dita combinata con impulsi energici del braccio. Evitate che le dita si blocchino sulle note, non spredate del tempo restando incollati ai tasti.

Affinamento nell'esecuzione di gruppi impulsivi ritmici

A volte, anche se la base ritmica degli impulsi è solida, sentirete che alcuni dettagli non sono ancora sistemati. In questi casi si trovano sempre delle zone minuscole in cui hanno luogo errori ritmici infinitesimali, sottili disuniformità tra due o tre note. Tali difetti tendono a comparire sempre negli stessi punti, che individuerete con un ascolto attento. Molto spesso si trovano in punti in cui sarebbe musicalmente sensato prendere il più piccolo dei "respiri" tra le presentazioni di un motivo, tra i cambi di registro ecc. Esercitatevi a rallentare deliberatamente in quei punti: individuate la sbavatura ritmica e chiaritela con un rubato **a contrasto**. Spesso basterà a risolvere il problema. Avete eseguito il gruppo di impulsi perdendo appena un po' il controllo e state imparando a inibire lo scatto o lo spasmo minuscolo che provoca il problema.

Controllo fine: suonare molto lentamente e con morbidezza

I passaggi lenti e molto morbidi presentano un problema specifico: il pianista può essere tentato a fermarsi. Gli eventuali arresti interrompono il senso della continuità musicale e di solito generano nel suono delle scosse piccole ma udibili. A meno di poter contare su una lunga pausa nel passaggio, mantenete sempre il braccio in un leggero moto ritmico; in questo modo le note lente e morbide si percepiranno come integrate nella "frase" fisica e saranno molto più facili da controllare. Ancora una volta un movimento morbido e privo di tensione verso il tasto si rivela essenziale.

Fonti

Le idee qui contenute derivano soprattutto da alcuni libri e da numerose discussioni con diversi pianisti e insegnanti che conosco personalmente. Tutti hanno suonato e/o insegnato il pianoforte a alto livello. Alcune di queste idee sono mie, originali.

Grazie a Montano Cabezas per avermi spiegato e dimostrato l'impostazione tecnica di Marc Durand. Grazie a Jimmy Briere e Myriam Gendron che hanno letto la bozza di questo lavoro e me ne hanno dato un prezioso riscontro. Grazie a Tan Trao Phi per i suoi commenti molto acuti. Grazie a Lairetta Altman per avermi spiegato il suo modo di insegnare il pianoforte. Uno speciale ringraziamento all'amico e collega Paul Stewart per le continue discussioni sulla tecnica e sulla didattica del pianoforte. Non tutti concordano sul tipo di impostazione pianistica e il contenuto di questo saggio non rispecchia necessariamente i loro punti di vista. Ma da ognuno ho imparato qualcosa. Va da sé che nessuno di loro è responsabile di eventuali errori o fraintendimenti.

Ecco in conclusione una breve raccolta bibliografica con qualche commento. Come vedrete su questo o quel punto gli autori si contraddicono. Ciò dipende in parte dalla confusione (vedi l'introduzione) tra le descrizioni delle sensazioni interne dei pianisti e le descrizioni dei fatti fisici, in parte deriva dalle differenze di impostazione o di atteggiamento.

Berman, Boris: *Notes from the Pianist's Bench*, Yale UP, 2000. Dissertazione pratica ma sottile di molte questioni tecniche e musicali, specie sul tempo e sull'uso del pedale.

Banowetz, Joseph: *The Pianist's Guide to Pedaling*, Indiana UP, 1992. Guida indispensabile alle finzze nell'uso del pedale.

Deschaussées, Monique: *Frédéric Chopin, 24 Études - Vers une interprétation*, Éditions van de Velde, Paris. Un'allieva di Cortot dà preziosi consigli su come padroneggiare gli Studi di Chopin.

Eigeldinger, Jean-Jacques: *Chopin, pianist and teacher, as seen by his pupils*, Cambridge University Press, 1986. Uno sguardo affascinante sull'originalissimo metodo didattico di Chopin.

Fink, Seymour: *Mastering Piano Technique* (libro più DVD), Amadeus Press, 1992. Un'eccellente risorsa multimediale utile per i pianisti di ogni livello. Il professor Fink descrive molte coordinazioni, le illustra, le spiega chiaramente e ne indica le applicazioni musicali. Molti degli esercizi, basati sulla simmetria bilaterale, sono ottimi per i principianti. Un esempio efficacissimo della moderna impostazione di studio del pianoforte, attenta più i movimenti delle braccia che alle vecchie diteggiature della tradizione.

Kochevitsky, George: *The Art of Piano Playing*, Summy-Birchard Inc., 1967. Basato sulla più antica scuola russa, il libro di Kochevitsky comprende una storia lucida e sintetica dei diversi approcci alla tecnica pianistica e una discussione approfondita (anche se un po' datata) su come si suona il pianoforte in termini di sistema nervoso.

Lhevinne, Josef: *Basic Principles of Piano Playing*, Dover Publications, 1972. Consigli molto semplici corredati di utili dettagli.

Neuhaus, Heinrich: *L'arte del pianoforte*, Rusconi Editore, 1985, traduzione dal russo di Annelise Alleva. Scritto dal maestro di Richter, di Gilels e di molti altri bravi pianisti russi, il libro contiene numerose idee tecniche e musicali di grande valore e utilità.

Ortmann, Otto: *The Physiological Mechanics of Piano Technique*, Dutton, 1962. È lo studio più dettagliato e scientificamente documentato su come suonano i pianisti di grande esperienza.

Risultato di anni di sperimentazione in un laboratorio appositamente allestito, è permeato da una profonda comprensione della fisiologia e della meccanica. Anche se sapere con esattezza quali muscoli siano responsabili di quali azioni non rende necessariamente capaci di produrre un dato movimento, grazie ai fatti presentati nel libro allievi e insegnanti eviteranno di porsi domande impossibili. Nel libro si richiama inoltre l'attenzione su alcuni aspetti della tecnica pianistica cui altri autori non danno il giusto rilievo.

Sandor, Georgy: *Come si suona il pianoforte*, Biblioteca Universale Rizzoli, 1984, traduzione dall'inglese di Mariarosa Montepilli. Presentazione chiara e metodica delle cinque "formule tecniche fondamentali" scritto da un celebre pianista e insegnante che studiò con Bartók.

Taylor, Kendall: *Principles of Piano Technique and Interpretation*, Novello, 1981. Molti utili approfondimenti raccolti nella sua lunga vita di insegnante e interprete. Particolarmente efficace quando discute delle decisioni tecniche che scaturiscono dalle esigenze dei brani.

Whiteside, Abby: *On Piano Playing*, Amadeus Press, 1997. Sembra che Abby Whiteside sia stato il primo (negli anni '30 e '40') a esplorare in profondità il concetto di uso del ritmo profondo del corpo nell'esecuzione pianistica. Originale e stimolante.

© Alan Belkin, 2007, 2008. Proprietà dell'autore. Questo materiale può essere utilizzato gratuitamente a condizione che venga citato il nome dell'autore.

website © Alan Belkin, 2008

Per eventuali commenti o per essere informati sugli aggiornamenti del sito scrivete all'indirizzo di posta elettronica belkina@yahoo.com