KONSEQUENZ

RIVISTA DI MUSICHE CONTEMPORANEE

DIRETTA DA GIROLAMO DE SIMONE
N. 17 – NUOVA SERIE

NUMERO DOPPIO
ANNO XIII • 2007
GENNAIO-DICEMBRE 2008

NUMERO MONOGRAFICO

LIGUORI EDITORE

N. 17 – Numero doppio Gennaio-Dicembre 2008

ISSN 1722-0270

Questa opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore
(Legge n. 633/1941: http://www.giustizia.it/cassazione/leggi/l633_41.html).
Tutti i diritti, in particolare quelli relativi alla traduzione, alla citazione, alla riproduzione in qualsiasi forma, all'uso delle illustrazioni, delle tabelle e del materiale software a corredo, alla trasmissione radiofonica o televisiva, alla registrazione analogica o digitale, alla pubblicazione e diffusione attraverso la rete Internet sono riservati, anche nel caso di utilizzo parziale.
La riproduzione di questa opera, anche se parziale o in copia digitale, è ammessa solo ed esclusivamente nei limiti stabiliti dalla Legge ed è soggetta all'autorizzazione scritta dell'Editore.
La violazione delle norme comporta le sanzioni previste dalla legge.
Il regolamento per l'uso dei contenuti e dei servizi presenti sul sito della Casa Editrice Liguori è disponibile al seguente indirizzo: http://www.liguori.it/politiche_contatti/default.asp?c=legal
L'utilizzo in questa pubblicazione di denominazioni generiche, nomi commerciali e marchi registrati, anche se non specificamente identificati, non implica che tali denominazioni o marchi non siano protetti dalle relative leggi o regolamenti.

Direttore Responsabile: Girolamo De Simone

Redazione: Liguori Editore, S.r.l.

Amministrazione e diffusione
Liguori Editore - via Posillipo, 394 - I 80123 Napoli
http://www.liguori.it - e-mail dircomm@liguori.it

© 2008 by Liguori Editore, S.r.l.
Tutti i diritti sono riservati
Finito di stampare in Italia nel mese di Novembre 2008 da OGL - Napoli

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 4517 dell'11/4/94
ISBN-13 **978 - 88 - 207 - 4522 - 6**

La carta utilizzata per la stampa di questo volume è inalterabile, priva di acidi, a PH neutro, conforme alle norme UNI EN ISO 9706 ∞, realizzata con materie prime fibrose vergini provenienti da piantagioni rinnovabili e prodotti ausiliari assolutamente naturali, non inquinanti e totalmente biodegradabili.

GIROLAMO DE SIMONE

IL PIANOFORTE

Materiali per lo studio

2008

SOMMARIO

Presentazione VII
di *Eugenio Fels*

Il pianoforte. Materiali per lo studio IX

L'utopia sonora del pianoforte 1
Cronologia essenziale 1
Oggi: componenti del pianoforte 4
Posizione del corpo 5
Posizione della testa 5
Posizione di braccia e mani 6
Posizione naturale della mano 6
L'altezza dello sgabello 7
Lo sgabello ergonomico 9
Eliminazione dei movimenti superflui 9
Braccia e mani rilassate 10
Come rilassare le mani 10
Posizione e numerazione delle dita 11
Le dita 'difficili' 13
Dita partecipanti 16
Estensione 16
Polso 17
Fonti di energia 18
Legato e articolato 19
"Lentamente e con forza" 20
Articolazione 20
Macroarticolazione 20
Microarticolazione 21
Sistemi misti 22
Quanto tempo studiare 22
Cosa studiare: contenuti 23
Come studiare: metodo 26
Quando studiare cosa: progressione 28
Repertorio 28
Tipologie del suono 29
Staccato virtuale 32
Qualità del suono: tocco 33
Intensità del suono 35
Pedale 36
Ritmo 37
Metronomo 38
Libertà dell'interprete 39

Agogica 39
Dinamica 40
Battere e levare 40
Accenti 41
Tempo rubato e alterazione del testo 42
Passionato 43
Notazione e trascrizione 43
L'esercizio prediletto da Rubinstein 44
Studiare coi ritmi 45
Ottave 45
Terzine su duine 46
Il pianista 'completo' 46
Due tipologie pianistiche 47
Discendenze e figure 49
Altre discendenze 55
Alcune figure 56
Tre rami da Cesi 59
Il pianoforte "romantico" 60
Stringhe logiche 61
Una metodologia dell'interpretazione? 62
Elementi della tecnica pianistica 65
Joice al pianoforte 66
Errori e vuoti di memoria 66
Buona disposizione e apprendimento 67
Memoria 67
Lettura a prima vista 68
Stenochire, chyrogimnaste ed altre diavolerie 68
Fortepiano 68
Pianoforte meccanico 69
Pianaforte piramidale 69
Pianoforte-giraffa 69
Pianola 69
Piano luthéal 70
Piano trémolophone 70
Piano-violon 70
Melograph 70
Sirenion 70
Harmonicord 71
Gli strumenti prediletti dai grandi pianisti compositori 71
Mano sinistra 71
Le mani di Horowitz 71
La tecnica volante 72
Effetti speciali 73
Cluster 73
Cluster melodico 74
Armonia di timbri 74

Zampa di leone 74
Qualche citazione 74
Pianisti senza frontiere 75
Ascolti per pianisti 81
Un po' di storia delle incisioni 82

APPENDICI

APPENDICE I
I BRANI USATI DA ANTONIETTA WEBB-JAMES 87

APPENDICE II
PROGRAMMI SMIM 91

APPENDICE III
PROGRAMMI PER GLI ESAMI IN CONSERVATORIO 98

APPENDICE IV
I LUOGHI A CUI TORNARE 101

ESEMPI 105

Sommari dei numeri precedenti 131

PRESENTAZIONE

In trent'anni di insegnamento in Conservatorio ho constatato che la maggior parte degli allievi si 'parcheggia' in una classe senza uno spirito critico, studia, segue le direttive del maestro, si diploma, fa cento corsi di 'perfezionamento' con altri maestri di cui riempie il curriculum, ma sostanzialmente questi allievi si sono adattati supinamente al maestro toccato loro in sorte, poteva essere uno come un altro: costoro non hanno un maestro, ne hanno a decine e nessuno è il vero Maestro. Alcuni di loro, sentendo un inspiegabile disagio, cambiano maestro continuando ad affidarsi alla sorte oppure ai consigli di qualche altro studente, magari cercando il maestro alla moda del momento. Altri, addirittura, passano gli anni da una classe all'altra, sperando (forse) di trovare il maestro che lo mandi avanti senza che debba studiare 'sul serio'. Solo l'un per cento sceglie coscientemente il proprio Maestro dopo averlo conosciuto, magari per caso in concerto e senza avere ancora l'intenzione di studiare da professionista.

L'allievo resta 'folgorato' dall'incontro, sente che quello è il suo vero Maestro e solo lui.

L'incontro con il Maestro cambia la vita dell'allievo, lo segue, si instaura un'alchimia nel rapporto non facilmente spiegabile, in cui comunione di intenti, di emozioni e di idee producono dei binomi indissolubili, alcuni dei quali passati alla Storia. Cito a caso: M. Marais e S. Colombe, Hummel e Mozart, Czerny e Beethoven, Liszt e Czerny, Leschetizky e Czerny, Paderewsky e Leschetizky, Richter e Neuhaus...

Tale rapporto, veramente magico, viene normalmente visto come 'unidirezionale', da parte, cioè, dell'allievo verso il maestro, ma è sicuramente un legame doppio, nel quale il Maestro, magari dopo anni, riconoscerà in quel giovane musicista il proprio Allievo. Questo si evince splendidamente nel libro "L'arte di suonare il pianoforte" di H. Neuhaus, in cui il Maestro trabocca letteralmente d'orgoglio per il proprio Allievo S. Richter.

Mediamente la differenza di età tra maestro e allievo è di 20-45 anni (una o due generazioni), ma la scintilla alchemica può scoccare anche con una differenza di età di tre generazioni (Settanta anni fra me e il mio Maestro Antonietta Webb-James), oppure, al contrario, di pochi anni, tanto che il Maestro ha giusto l'età per essere il fratello maggiore dell'Allievo (come fra me e Girolamo De Simone). Ed è, quindi, con orgoglio che siglo questa presentazione

al nuovo libro di Girolamo De Simone, come sempre condotto con lucida analisi ed arguta ironia, da perfetto conoscitore della materia, il tutto condito da raffinata sensibilità.

Eugenio Fels *Napoli, 31 agosto 2008*

GIROLAMO DE SIMONE

IL PIANOFORTE

MATERIALI PER LO STUDIO

Questo volume è formato da appunti e spunti di riflessione utili a chi abbia deciso di studiare il pianoforte; ovvero sia agli allievi dei corsi di pianoforte istituzionali, da quelli in Conservatorio a quelli delle Scuole ad indirizzo musicale, sia ai pianisti già formati, che tuttavia decidano di continuare a perfezionarsi.

Non si tratta di un metodo né di un saggio di storia del pianoforte, e nemmeno di un libro satirico come altri miei precedenti lavori. Semplicemente, ho voluto predisporre una serie di materiali utili ai pianisti di ogni età (i più piccoli potranno avvalersi dell'aiuto del loro insegnante) per disegnare una sorta di 'teoria generale' del loro strumento. Nel libro, infatti, c'è una selezione di quanto ho raccolto in anni di letture specializzate, consultando volumi editi, spesso rari, e manoscritti inediti. Ho inoltre tenuto conto di molte intuizioni derivate dalla mia esperienza di insegnante-musicista; infine ho cercato di arricchire l'esperienza di insegnamento e quella concertistica mantenendo costantemente l'approccio di un pianista/compositore.

L'altra motivazione di questo libro è dare rilievo alle corrette genealogie pianistiche, e specialmente a quella risalente alla scuola pianistica napoletana, che ritengo vada riferita a Beniamino Cesi. Questi ebbe tra i suoi allievi Antonietta Webb-James, la quale fu l'insegnante del pianista-compositore Eugenio Fels, mio Maestro, attualmente titolare della cattedra di Pianoforte al Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli. Il gesto di assegnare nuova luce a quelle genealogie, anche se può apparire provocatorio in chi si è professato Autore vicino al gruppo Fluxus ed è stato interprete ed amico del principale esponente italiano di quella corrente (Giuseppe Chiari), trova la sua ragione nel momento particolarmente difficile attraversato dagli studi musicali italiani. Nel nostro Paese sono sorte le migliori 'scuole' strumentali del mondo, ma oggi si tende a dimenticarlo, e nei corsi di musica si tende ad adottare pseudodidattiche ispirate al culto dell'esterofilia. Forse la pubbli-

cazione di questi materiali, personale moto di reazione a questa decadenza, potrà arginare (temo poco e per poco tempo) il disinteresse generale per la musica, e volgersi da un lato all'accoglienza dei plurali delle didattiche e delle culture, ma dall'altro ergersi a difesa della memoria delle (notevoli) acquisizioni italiane.

Nel complesso, un filo rosso lega la successione degli argomenti. Spero che i dati e le storie raccolte possano risultare utili a piccoli e grandi pianisti.

Sant'Anastasia, 2 settembre 2008

L'UTOPIA SONORA DEL PIANOFORTE

Il pianoforte, in fin dei conti, è uno strumento a corde percosse: la percussione avviene attraverso martelletti in legno azionati da una tastiera. Proprio per il fatto che si tratta anche di uno strumento a percussione, la più bella utopia rincorsa dai pianisti di tutti i tempi è stata quella di trasformarlo in qualcosa di differente. Che emulasse il canto, l'organo, il cembalo, l'orchestra, tutto è apparso legittimo, purché lo strumento apparisse in grado di superarsi continuamente, dire qualcosa in più di una chitarra e di un mandolino, magari qualcosa di *definitivo*. E la caratteristica che lo ha reso unico (solo il violino può assomigliargli in questo) è stata la lotta contro i limiti del suono e i confini dei materiali. Ovvero una lotta tipicamente *spirituale*.
Quando autori come Bartòk, Stravinskij, Cage, Chiari ne hanno riscoperto le potenzialità ritmico-percussive, tornando ad un uso 'proprio', forzando i limiti del possibile, per una volta ancora è parso che si *andasse oltre il già detto*: negazione di una storia solo in apparenza contraddittoria.
Oggi, i pianisti più consapevoli sono spesso anche compositori. La loro musica raccoglie una eredità pesante e complessa, ma non soffocante come era accaduto durante il periodo sperimentale. I nuovi strumentisti hanno imparato a loro spese che è indispensabile riconsiderare il rapporto con il pubblico, e utilizzare le più avanzate tecnologie mediatiche e ipermediali per essere al passo con i tempi. A loro non apparirà inopportuno riprendersi il passato (composto dalla storia delle tecniche esecutive, dai momenti di gloria e da quelli nascosti tra le pieghe del noto), per tenerlo presente nella formulazione dei nuovi linguaggi. La nuova musica 'di frontiera', ad esempio, assimila le diversità senza aver paura della contaminazione, che anzi auspica per approdare ad una grammatica universale dei linguaggi musicali.
In questa ottica, il pianoforte potrà certamente, e ancora per molto tempo, dire la sua.

CRONOLOGIA ESSENZIALE

Per quanto ciò possa sembrare strano, è piuttosto difficile reperire una cronologia essenziale che elenchi le date importanti per le modifiche strutturali apportate al pianoforte. Acquisire questa cronologia, invece, e memorizzarla per sommi capi, consente al pianista di farsi un'idea del volume di suono e delle possibilità strumentali relative alle epoche di composizione di studi e brani

di repertorio. A tal fine se ne propone una, piuttosto essenziale, ricostruita mettendo a confronto diverse fonti.
1698 - Bartolomei Cristofori comincia a lavorare al nuovo strumento.
1711 - Scipione Maffei parla per la prima volta di «gravicembalo col piano e forte».
1720 - Primi tre pianoforti costruiti da Cristofori.
1730 circa - Gottfried Silberman comincia a sperimentare la costruzione di un suo pianoforte.
1732 - Viene pubblicata una raccolta di sonate di Lodovico Giustini con le indicazioni dinamiche.
1747 - Bach commissiona a Silberman uno strumento.
Anni 40 - Silberman aggiunge meccanismi manuali che consentono di sollevare gli smorzatori (oggi pedale di risonanza) e di far scorrere la tastiera (sordina).
1742 - Johann Socher semplifica la meccanica di Cristofori, ma non ottiene uno strumento egualmente efficiente. Il nuovo strumento, tuttavia, è dotato di un dispositivo col quale vengono sollevati tutti gli smorzatori.
Dal 1750 in poi - Mentre Cristofori e Silbermann partono dal clavicembalo e cercano di pefezionarlo dotandolo di espressione dinamica, i tedeschi e gli austriaci inventano la *Prellmechanik*, un nuovo efficiente meccanismo dal quale dipenderà l'evoluzione futura dello strumento. Considerando la *Prellmechanik* semplice si vede che il vero e importante antenato del pianoforte fu proprio il clavicordo: uniche differenze la presenza di una vite e la sostituzione della tangente con il martelletto (a proposito dell'importanza del clavicordo anche ai fini della tecnica di esecuzione, vedere il paragrafo dedicato alle tipologie pianistiche).
1772/1776 - Inghilterra: Backers mette a punto per la prima volta la meccanica per pianoforte a coda inglese; essa, a differenza delle meccaniche tedesche, presenta le seguenti caratteristiche: non c'è la leva intermedia e uno scappamento agisce direttamente sulla cerniera del martelletto.
1773/77 - Germania e Austria: nasce la *Prellmechanik* dotata di scappamento, la cui paternità resta incerta: essa si affermò su pianoforti Stein. Lo scappamento è la componente della meccanica che trasferisce il movimento dal tasto al martelletto, consentendo però a quest'ultimo di agire e di ricadere liberamente (senza collegamento diretto col tasto).
1777 - Francia: Erard costruisce il suo primo pianoforte.
1778/1785 - La *Prellmechanik* conosce vari stadi di evoluzione.

Nel più evoluto, i martelletti sono molto leggeri, perché sono piccoli e cavi: pianoforti Stein e Schedmayer.
1783 - Inghilterra: Broadwood sposta il somiere sulla parte retrostante del pianoforte a tavolo, lasciando più spazio alle corde; Pether mette a punto un congegno che consente ai martelletti di colpire le corde dall'alto verso il basso: vengono brevettati i pianoforte verticali a coda.
1796 - Francia: Erard costruisce un pianoforte a coda nel quale modifica una delle meccaniche inglesi.
1798 - Southwell brevetta un nuovo tipo di verticale con una meccanica 'a montante' che fa sì che i martelletti colpiscano le corde come se il pianoforte fosse disposto orizzontalmente.
1800 - L'estensione di cinque ottave nei pianoforti tedeschi e austriaci viene ampliata.
1808 - Erard brevetta il suo primo meccanismo a ripetizione.
1811 - Robert Worum realizza un primo modello di pianoforte verticale simile a quello attuale.
1812/1814 - Primi esempi di pianoforti con pedali per gli smorzatori che sostituiscono le leve per le ginocchia: pianoforti di Streicher, Brodmann, Graf.
1820 - I pianoforti sono lunghi circa due metri e mezzo, larghi un metro e venticinque con un'estensione fino a sei ottave e mezzo. I pedali vanno da due a sei. Viene introdotta da Broadwood una piastra di metallo per sostenere l'enorme pressione delle corde (il precedente brevetto di sbarre multiple è di Smith, e risale al 1799).
1821 - Il nipote di Sebastien Erard, Pierre, brevetta la nuova meccanica 'a doppio scappamento'; essa fa ricadere il martelletto a piccola distanza dalla corda, consentendo un rapido ribattuto. L'invenzione, aggiunta a quella delle sbarre metalliche e ai nuovi martelletti (più grandi e ricoperti di feltro) danno al pianoforte molta più sonorità.
1823 - Erard presenta all'Esposizione di Parigi il meccanismo denominato doppio scappamento.
1825 - America: Babcock brevetta la sua prima piastra in ghisa.
1826 - Per aumentare la sonorità (già maggiore dopo l'introduzioni delle barre di metallo), viene brevettato da Pape un martelletto di feltro, e poi di feltro preparato.
1828 - Pape brevetta un modello di verticale con la sovrapposizione delle corde.
1837/1842 - Wornum brevetta modelli di verticali con meccanismo (paramartello e bretellina) simile a quelli odierni.

1840 - Chickering brevetta una particolare piastra in ghisa per i modelli da tavolo.
1853 - Heinrich Steinweg fonda a New York la Steinway & Sons: i nuovi pianoforti sono più massicci, con corde più spesse, molto più resistenti anche in concerto.
1872 - Steinway brevetta e adotta il telaio 'cupola iron frame'.
1874 - Steinway brevetta e aggiunge il pedale tonale.

Per avere un'idea dello sviluppo straordinario compiuto dalla tecnica di costruzione, si pensi che il peso occorrente per abbassare un tasto all'epoca di Mozart era di circa 30 grammi. Ne occorrono 80 per un pianoforte moderno (ma tra i cento e i centoventi perché emetta un suono). La larghezza dei martelletti è quasi triplicata. La lunghezza quintuplicata. Per non parlare dei materiali e della lunghezza e spessore delle corde.

OGGI: COMPONENTI DEL PIANOFORTE

Il pianoforte contemporaneo è formato da cassa, telaio, cordiera, meccanica, tastiera e pedali.
La cassa è il mobile di legno esposto alla vista. Dalla sua forma e dimensione dipende la catalogazione degli strumenti in pianoforti a coda, verticali, da tavolo. Sul fondo della cassa viene incollato un somiere, di acero o faggio. Sul somiere viene stesa la tavola armonica, solitamente in tavole di abete: essa ha la funzione di ampliare la risonanza delle corde. Sulla tavola armonica viene fissato un telaio metallico che ha la funzione di tenere in trazione le corde; la trazione esercita un peso che può arrivare fino alle venti tonnellate. La meccanica dello strumento è composta da tutte le parti mobili azionate dalla tastiera attraverso un sistema di leve. Parti della meccanica sono il martelletto, gli smorzatori, lo scappamento (e il doppio scappamento), il paramartello, etc. Dalla tastiera parte l'impulso che fa partire la meccanica. Essa viene azionata dall'esecutore, ma non gli consente alcun tipo di controllo sul suono una volta che questo è stato prodotto dalla percussione del martelletto sulla corda. Molto importante, pertanto, è agire sulla tastiera con estrema sensibilità di tocco per controllare la velocità e la forza della leva che azionerà il martelletto. Il controllo del suono va esercitato, insomma, preventivamente, attraverso una propensione e proiezione 'immaginativa'.
I pedali sul pianoforte moderno sono tre: il pedale di risonanza solleva tutti gli smorzatori contemporaneamente, prolungando indefinitamente il suono; il pedale a una corda sposta la meccanica facendo sì che la sonorità venga smorzata; il pedale tonale man-

tiene alzati solo gli smorzatori che erano già sollevati al momento in cui è stato azionato il pedale. Nei pianoforti verticali non c'è pedale tonale, ma un pedale che aziona la sordina di feltro. Esso ha generalmente solo la funzione pratica di attutire il suono attraverso una tendina di feltro che cala tra le corde e i martelletti.

POSIZIONE DEL CORPO

È fondamentale, per confrontarsi con i pianoforti fabbricati oggi, riuscire a 'controllarli'. Si è visto, infatti, che gli strumenti attuali necessitano di forza fisica e precisione. Esigenze che possono essere temperate attraverso un approccio posturale di tipo 'naturale'. Se anche pianisti come Petrucciani hanno potuto esprimersi a livelli altissimi, ciò era dovuto ad una padronanza tecnica e posturale eccezionale.
Ognuno, quindi, trova col tempo la 'sua' posizione. Ma alcune procedure comuni, o, se si vuole, utili per cominciare, sono le seguenti:

- sedersi su uno sgabello senza schienale, ad altezza regolabile;
- sedersi sulla metà anteriore (e non in fondo allo sgabello);
- collocarsi all'incirca a metà della tastiera che si ha davanti;
- regolare l'altezza dello sgabello: deve essere stabilita in modo che il gomito superi di pochissimo l'altezza dei tasti del pianoforte;
- la distanza dalla tastiera deve essere di poco superiore alla lunghezza dell'avambraccio;
- la schiena non va arcuata, né in avanti né all'indietro;
- le gambe non vanno incrociate;
- le ginocchia non vanno unite;
- la testa va tenuta dritta.

ESERCIZIO. Assumere una corretta posizione al pianoforte, e riepilogare al maestro tutti i punti sovraelencati.

POSIZIONE DELLA TESTA

Normalmente non si dà gran peso alla posizione assunta dalla testa, ma è un errore gravissimo: molte patologie che colpiscono i pianisti maturi riguardano proprio l'erronea posizione del capo. Non bisogna ripiegare la testa in avanti sul collo, nella posizione del prete in preghiera, ma tenerla dritta, con gli occhi che guardano avanti, come consigliava anche Liszt. Inoltre, occorre prestare molta attenzione alla muscolatura della schiena (trapezio) e della

calotta cranica. Nel suonare il pianoforte, difatti, questa muscolatura subisce un notevole aggravio di lavoro, e tende ad irrigidirsi. Per i bambini occorrerà seguire alcuni esercizi di scioglimento (da concordarsi con i docenti di ginnastica); per gli adulti, qualora la loro muscolatura non sia mai stata 'sciolta', il consiglio è quello di effettuare periodicamente un controllo osteopatico.

POSIZIONE DI BRACCIA E MANI

- Braccia e mani devono essere sempre rilassate;
- i gomiti non vanno allargati;
- la mano deve avere una posizione naturale.

ESERCIZIO. Alzarsi in piedi, lasciare che un compagno sollevi un braccio, lasciar ricadere il braccio: così si impara a controllare la distensione e il rilassamento delle braccia.
ESERCIZIO. Verificare che le braccia non siano irrigidite: portarle alla tastiera e dondolare leggermente i gomiti.
NOTA. Per Neuhaus, la migliore posizione del braccio è quella che si può cambiare più facilmente e più velocemente. Ma non sempre si può agire velocemente... sull'altezza dello sgabello, magari per modificare l'altezza dell'avambraccio!

POSIZIONE NATURALE DELLA MANO

- posizionarsi al pianoforte;
- distendere la mano lungo il fianco;
- sollevare il braccio senza pensare alla mano (lasciarla rilassata), e portarlo all'altezza della tastiera;
- osservare la posizione della mano: le dita sono leggermente ricurve; le nocche sono il punto più alto della mano, il polso quello più basso.

ESERCIZIO. Assumere una corretta posizione della mano facendo più volte, molto lentamente, il movimento che va dal fianco alla tastiera.
NOTA BENE. Fare estrema attenzione alla "lentezza" dei movimenti, fin dalla prima lezione.
ESERCIZIO. Svolgere una serie di movimenti eseguendoli al rallentatore.

L'ALTEZZA DELLO SGABELLO

In un vecchio articolo Piero Rattalino, uno dei maggiori esperti italiani di storia del pianoforte, riferisce della relatività dell'altezza dello sgabello. Infatti, la regola dettata dalla maggior parte dei manuali, per la quale l'avanbraccio deve essere al livello della tastiera, e l'angolo col braccio deve essere un po' maggiore di novanta gradi, non sempre viene confermata dalle fonti iconografiche, ovvero da dipinti e disegni d'epoca.

Parlando di una raccolta di schizzi di Gianni Maimeri in cui sono rappresentati alcuni pianisti in concerto, Rattalino rileva che Busoni e Pembaur siedono alto; Backhaus e Horowitz siedono basso. (Rattalino aggiunge che stranamente siede in alto chi è nato prima del 1880 e in basso chi è nato dopo). Altre immagini confermano che sia Liszt che Anton Rubinstein siedono alti, ma che Paderewski, nato sei anni prima di Busoni, siede basso (Rattalino ritiene che per questo forse egli sacrificasse agilità, acquistando però qualità timbrica). Lo studioso conclude con una indicazione valida: **la tecnica è arte del movimento, non della posizione** (P. RATTALINO, "Piano Story", in *Pianotime*, Anno II n. 16/17).
Tuttavia, occorre forse tener presente anche altre considerazioni. La moderna arte del pianoforte tende ad economizzare al massimo i movimenti, eliminando quelli superflui, e conservandone solo alcuni per detensionare i muscoli. Pertanto, movimenti smodati vanno evitati. Se ciò è vero, bisogna allora considerare che **per ogni singolo pianista, per ogni unità, *deve* esistere una posizione che gli garantisca il minore spreco di energie**. Questa posizione, naturalmente, varia, ed è funzione dell'altezza, della lunghezza degli arti, e della somma di tutti i dati fisiologici relativi a quel pianista. Ma è funzione anche dello strumento sul quale si sta suonando: come si è dimostrato nei primi paragrafi, i pianoforti hanno conosciuto grandi evoluzioni e rivoluzioni, tali da differenziare il peso della meccanica e di conseguenza anche quello dei tasti. O, per dirla con parole diverse, i nuovi strumenti necessitano di una maggiore 'energia', laddove non necessariamente questo termine coincide con quello di 'forza'. Come è noto, difatti, la velocità di attacco di un tasto, la precisione, e l'immaginazione perfetta del suono da ottenere, possono influenzare, ed anzi determinano, il suono che si ottiene (prescindendo dalla forza impiegata). In ogni caso, quindi, il problema dell'energia non può essere evitato dai pianisti contemporanei, perché lavorano su strumenti complessi (si ricordi, tra l'altro, che nei pianoforti moderni attualmente sul mercato, le tastiere hanno pesantezze diverse al variare della marca).
Per riprendere il discorso sull'altezza posto da Rattalino, si valuti anche che poiché la posizione alta dà psicologicamente una sensazione di maggior dominio della tastiera, può capitare che in determinati concerti si decida di alzare lo sgabello di qualche centimetro: è accaduto e accade a molti pianisti. Quindi? quindi la questione 'altezza' va vista da parecchie prospettive, e deve tener conto di molti livelli d'intervento: è una di quelle cose che non possono decidersi a priori; solo un maestro accorto può regolare e

'aggiustare', nel tempo, la posizione degli allievi, scegliendo quella che, *per loro*, è migliore in assoluto. Ciò non impedisce certo ad ogni scuola di dettare quelle condizioni ritenute relativamente ottimali, come si è fatto qui.

LO SGABELLO ERGONOMICO

È quello inventato e brevettato da Anna Maria Habermann, pianista e medico. La panca in questione consente di regolare sia l'altezza che l'inclinazione del piano di appoggio, e serve a prevenire parestesie, problemi al nervo sciatico e alla colonna, fibromiostosi e tendinopatie. Essa però viene prodotta già con un angolo fisso di nove o dieci gradi, e può quindi causare, almeno inizialmente, una sensazione di scivolamento. Per questo può essere consigliata a chi usa stare molte ore alla tastiera o che già soffra di leggeri dolori alla schiena, purché superi una preventiva prova di postura e di comodità, cosa evidentemente sottoposta ad un giudizio del tutto individuale, ed eventalmente medico.

ELIMINAZIONE DEI MOVIMENTI SUPERFLUI

Appare estremamente importante l'eliminazione di tutti i movimenti superflui. Tale indicazione è espressa, tra l'altro, da Carl Leimer, maestro di Walter Gieseking, nel suo *Metodo rapido di perfezionamento pianistico*. Egli dice espressamente che occorre "**sviluppare internamente il senso del rilassamento** (cioè mettere i muscoli fuori tensione)" e "ridurre al minimo possibile lo sforzo muscolare nel suonare il pianoforte" (C. Leimer, *Metodo rapido di perfezionamento pianistico*, Trieste 1933, Casa Musicale Giuliana, prima edizione Mainz 1931). Tuttavia, Leimer aggiunge che i movimenti estranei effettuati per rilassare la muscolatura sono dannosi. Noi, pur condividendo la linea generale del rilassamento, riteniamo invece che piccoli movimenti di 'aggiustamento' possano essere più che utili, specialmente quando azionano muscoli di natura opposta a quelli sforzati. "Piccoli movimenti" non significa ovviamente sbracciarsi o gesticolare a più non posso. Un piccolo movimento, ad esempio, è il detensionamento della mano nella sua posizione di riposo facendo perno su un dito che tenga una nota lunga. Ossia, anche per rilassare la mano occorre effettuare un 'piccolo movimento'.

BRACCIA E MANI RILASSATE

Mani e braccia devono essere RILASSATE, per evitare tensioni e problemi ai tendini e ai muscoli. Per capire se la mano è rilassata basta guardare se polso, nocche e soprattutto dita assumono posizioni diverse da quelle che abbiamo descritto più su. Se le si è dimenticate, basta distendere il braccio lungo il fianco, e poi riportarlo sulla tastiera. Per capire se il braccio è rilassato basta toccarlo con la mano libera e spingerlo lateralmente facendolo un po' dondolare, mantenendo ferme la mano (sui tasti) e la spalla. Così il braccio si rilasserà automaticamente.

ESERCIZIO. L'allievo provi a rilassare il braccio attraverso il movimento appena descritto, lasciando la mano sulla tastiera del pianoforte (abbassando i tasti col solo peso).

ESERCIZIO. Posizionare la mano cercando di evitare i seguenti difetti:
- **arcuare le dita all'interno anziché all'esterno;**
- **arcuare il mignolo appoggiandolo di piatto sul tasto anziché con la punta;**
- **appiattire o rannicchiare la mano;**
- **tenere distese le dita con le quali non si sta suonando (specie l'indice);**
- **appendersi alla tastiera;**
- **appoggiare il palmo della mano al bordo in legno della cassa.**

COME RILASSARE LE MANI

- Studiare lentamente;
- suddividere ogni movimento in due fasi: 1) tensione, 2) distensione;

ESERCIZIO. Provare a suonare un accordo (meglio se triade): si abbassino i tasti, poi si rilassi la mano riposandosi ma tenendo sempre i tasti abbassati (sarà sufficiente a questo scopo il peso della mano). Per verificare se si sta effettivamente rilassando basterà guardare il dorso della mano, e vedere se è liscio o se appare increspato da muscoli e tendini tesi.
ESERCIZIO. Si ripeta l'esercizio suonando un bicordo.
ESERCIZIO. Si ripeta l'esercizio suonando un solo suono, ripetendo l'operazione con ogni dito della mano.

POSIZIONE E NUMERAZIONE DELLE DITA

Esistono differenti 'scuole' di pensiero anche per quanto riguarda la posizione delle dita, e, addirittura, per quanto riguarda la posizione di 'certe' dita in particolare, come l'anulare e il mignolo. Occore innanzitutto tener presente che, nel moderno pianoforte, ad ogni dito corrisponde un numero identificativo:
pollice = primo (indicato nella diteggiatura con il numero 1)
indice = secondo (indicato nella diteggiatura con il numero 2)
medio = terzo (indicato nella diteggiatura con il numero 3)
anulare = quarto (indicato nella diteggiatura con il numero 4)
mignolo = quinto (indicato nella diteggiatura con il numero 5)
Per trovare la *nostra* posizione ideale delle dita, occorre appoggiare la mano sulla tastiera, senza né schiacciare il palmo né arcuare eccessivamente le nocche. Come già detto più sopra, la mano deve assumere una posizione simile a quella che avrebbe se distesa lungo il fianco. Pertanto, le dita formeranno un leggero arco, e andranno appoggiate alla tastiera. Tutto ciò è valido soprattutto in *posizione di riposo*.

ESERCIZIO. Assumere alla tastiera una corretta *posizione di riposo*. Quando secondo, terzo, quarto, vanno sui tasti neri, queste dita si distendono naturalmente di poco.
ESERCIZIO. Assumere la posizione di riposo sui seguenti tasti: fa (1); fa diesis (2); sol diesis (3); la diesis (4); si.
ESERCIZIO. Assumere la posizione di riposo sui seguenti tasti: mi (1); fa diesis (2); sol diesis (3); la diesis (4); do.

In tutta evidenza, la maggiore o minore distensione delle dita dipenderà dalla diversa disposizione di tasti bianchi e neri, e quindi sarà una variabile della posizione da assumere per suonare un determinato passaggio.
In questo libro si distingue la posizione di riposo da quella in movimento (articolazione) perché da subito deve essere chiaro all'allievo che la mano conosce momenti di distensione e di tensione, e bisogna prepararsi, quindi, anche alla distensione. Proprio per questo, e per le difficoltà incontrate nella pratica, si parte dai tasti bianchi e non dalla posizione di Chopin, più 'naturale' ma troppo ampia per le mani piccole, che inoltre incespicano e si "spaventano" nell'approccio con i tasti neri. Infine, l'approccio prescelto tiene conto della necessità di familiarizzare con il legato, e non subito con lo staccato, assegnando al polso la giusta mobilità richiesta dalle acquisizioni a noi più vicine, e senza eccessi. All'occorrenza, in presenza di mani già formate o dalla naturale impostazione, si potrà 'invertire' l'ordine tra gli esercizi, tenendo presente che, in fondo, non sarà grave sperimentare la posizione di Chopin dopo qualche lezione.

LE DITA 'DIFFICILI'

Dita difficili, come è noto, sono il primo, il quarto e il quinto.
POLLICE. Il pollice, come dito opponibile, può svolgere movimenti molto più liberi orizzontalmente (la pratica consente piccoli spostamente tra un tasto e l'altro anche con le altre dita, utili specie per la polifonia). Noi pianisti lo usiamo molto nella tecnica di scale e arpeggi; usare bene il pollice significa riuscire a risolvere in modo eccellente numerosi passaggi di tecnica digitale. È un dito forte, e tuttavia è considerato 'difficile' perché il movimento di articolazione verticale è differente da quello delle altre dita. Consideriamo prima gli errori: è sbagliato rivolgere la punta del pollice verso l'esterno della mano, oppure, cosa molto frequente, ritirarlo all'interno (al di sotto) della mano quando non sta suonando, oppure quando sono le altre dita a muoversi. Nella conformazioni di alcune mani il metacarpo è molto sporgente e poco articolabile. Ciò fa consigliare a Gyorgy Sandor di effettuare spostamenti del polso per 'aiutare' il movimento della mano. Ciò avviene in un libro diffusissimo che si consiglia solo a chi abbia già sviluppato una tecnica indipendente (G. SANDOR, *Come si suona il pianoforte*, Milano 1984, Rizzoli). Ma appena si vedono le foto riportate nel volume si capisce il motivo del consiglio: metacarpo molto sporgente, adattamento della tecnica a quella conformazione.
Quando il metacarpo del pollice segue una linea omogenea consentendo al pollice una leggera curvatura (tale leggera curvatura è l'unica naturale: è sempre quella della mano a riposo lungo il fianco), e l'articolazione tra carpo e metacarpo (o per essere più precisi tra metacarpo e trapezio) è sufficientemente sviluppata, l'articolazione avviene senza alcun movimento del polso. Sarebbe impensabile, infatti, immaginare che ogni volta in cui il pollice suona, il polso debba 'sollevarsi', svolgendo un movimento in più, inutile e dannoso, causando anche, pertanto, un rallentamento nell'intero passaggio, o un maggiore sforzo per velocizzare il tutto. Non a caso, guardando le foto presentate nel volume di Sandor, si noterà che il dorso della mano è increspatissimo: segnale evidente di non naturalezza e tensione nella mano. È importantissimo, infine, nei passaggi digitali, tenere il pollice rilassato, il che vuol dire mantenerlo appoggiato alla tastiera senza utilizzazione di alcun tipo di energia. Voglio ricordare che questa tecnica era usata già da Liszt.
Altri manuali del passato sconsigliano l'uso del pollice sui tasti neri; la moderna tecnica lo consente e anzi sembra consigliarlo

in certi passaggi. Anche il tabù del passaggio sotto il quinto dito è stato superato, ed è anzi *necessariamente* da superare in alcuni brani, non solo contemporanei, ma è sconsigliatissimo per i giovani.
Per quanto riguarda il problema del passaggio del pollice, esso va inteso nel duplice modo di passaggio del pollice sotto la mano e di passaggio della mano al di sopra del pollice, vale a dire trovando un movimento intermedio che non affatichi solo il pollice. Il movimento della mano sopra il pollice comporta anche un certo spostamento del polso (della mano rispetto al polso), che però non va esagerato.

ESERCIZIO. Un problema sembrerebbe sorgere dalla questione: come sviluppare adeguatamente l'articolazione carpo-metacarpo del pollice, evitando però spostamenti del polso? Nulla di più semplice, bastando variare di poco i più semplici esercizi di articolazione con note tenute. L'allievo eserciti un ribattuto di pollice effettuando il tenuto con le altre quattro dita.
ESERCIZIO. Altro esercizio, successivo, è l'esecuzione di un ribattuto lento col pollice tenendo le altre dita soltanto 'appoggiate' sui tasti, completamente rilassate o prive di forza (elastica, cinetica o muscolare, come si imparerà più avanti).
ESERCIZIO. Il pollice, con le altre dita in tenuto o in appoggiato, si sposta lateralmente da una nota all'altra. Esercizi approfonditi, molto validi e da eseguire con estrema lentezza ed attenzione sono presenti nei metodi di Cesi, Longo, Rossomandi.

ANULARE. È il dito più debole della mano, perché le articolazioni sono indebolite dal collegamento con il terzo dito. Tuttavia, attraverso alcuni esercizi di articolazione, anch'esso assume forza sufficiente sviluppando al massimo possibile il suo movimento. Ulteriore energia gli proviene dal comportamento elastico della mano (vedi più avanti). Quando lo si usa in microarticolazione si può vincere più facilmente l'impulso di accompagnare in eccesso il movimento del quarto col terzo dito.
In generale, però, poiché questo accoppiamento tra le dita è fisiologico, sarà bene non snaturarlo del tutto, inizialmente accettando (tollerando) minimi 'accompagnamenti' reciproci nel movimento.

ESERCIZIO. Effettuando un tenuto col terzo dito, ribattere col quarto, e viceversa.
ESERCIZIO. Appoggiando il terzo dito sul tasto, senza suonare, controllare il ribattuto del quarto, e viceversa.

Esistono moltelici diversi brani e studi per esercitare il quarto dito. Alcuni di essi vengono consigliati più oltre.

MIGNOLO. Il mignolo è considerato un dito difficile a causa della sua scarsa lunghezza, e per la sua debolezza. Per ovviare al primo problema, e per allineare il più possibile il punto di impatto con i tasti a quello delle altre dita, occorrerà innanzitutto tenerlo un po' più disteso, e soprattutto bisognerà evitare di spostare il polso verso l'interno (vale a dire verso il corpo, o dal lato del pollice); all'inizio il maestro consiglia anzi di tenerlo leggermente rivolto all'esterno: ma è un espediente didattico; infatti, in seguito, la mano (se sulla tastiera è in posizione centrale) sarà allineata al braccio. Per quanto riguarda l'apparente debolezza del mignolo, poiché della cosa si sono occupati tutti quelli che hanno scritto esercizi, si potrà esser certi che questo dito alla fine sarà in grado di sviluppare la forza che gli necessita. Invece, difetto comune è nell'incapacità di 'cantare' con il mignolo. Ma questo è un altro problema, afferente alla qualità del suono e alla tipologia del tocco.
Alcune scuole tengono il dito più piccolo talmente disteso da fargli quasi perdere la posizione ricurva. È questo il caso della scuola di Vincenzo Scaramuzza, maestro di Gelber e Martha Argerich. Noi preferiamo mantenere il mignolo in posizione rilassata (quindi leggermente arcuata), ma è innegabile che quell'insigne didatta dovesse aver intuito una modalità egualmente efficace. Altro esempio è narrato da Tito Aprea, e riguarda il grande Horowitz: «il mignolo delle sue mani è, generalmente, ripiegato su sé stesso, si direbbe in agguato, per scattare improvvisamente dritto, teso come un pilone di bandiera: ed è un quinto dito che perforerebbe una tavola di legno» (T. Aprea, "Quelle mani inverosimili", *Pianotime*, anno IV, n. 42, settembre 1986). Tutto ciò sta a testimoniare che, al di là delle singole preferenze 'di scuola', è sempre possibile trovare degli 'aggiustamenti personalizzati'.
Ultima regola: ASSOLUTAMENTE NON ABITUARSI A FAR 'SCHIOCCARE' LE DITA! Ciò può causare notevoli danni specie se si ripiegano le dita all'indietro.

ESERCIZIO. L'allievo esegua un ribattuto lento col mignolo tenendo le altre dita soltanto 'appoggiate' sui tasti, completamente rilassate o prive di forza.

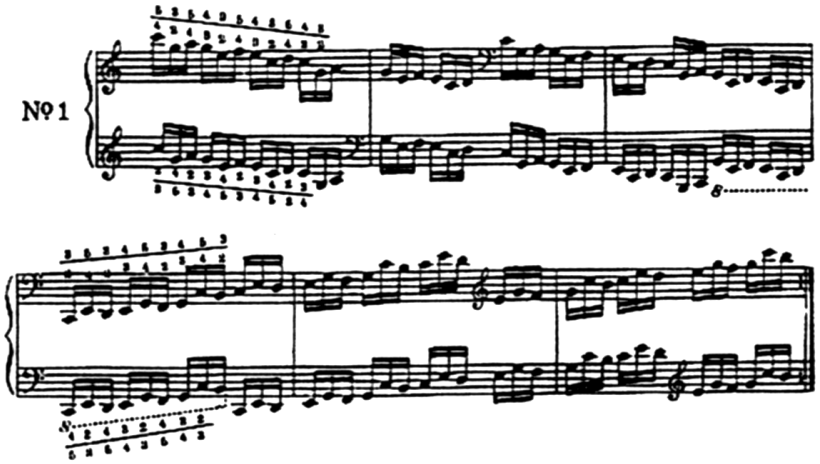
DITA PARTECIPANTI

Ottave e accordi richiedono che le dita intermedie restino leggermente sollevate quando si colpiscono i tasti. Possono ricadere senza peso (con peso tale da non azionare i tasti) ovvero in posizione di riposo quando ottave e accordi sono lunghi.
Quando le dita ricadono involontariamente sui tasti azionandoli, invece, sporcano le sonorità, e vengono dette 'partecipanti'. Naturalmente, certe tecniche richiedono una volontaria partecipazione delle dita intermedie (vedere il paragrafo sulle «zampe di leone») e producono effetti esaltanti se utilizzate da grandi pianisti. Il che ci spinge a pensare che spesso un grande pianista è in grado di esaltare quelli che vengono considerati difetti, quasi piegando la filologia e la volontà dell'"esecutore" alla sua propria volontà di "interprete". Traguardo finale, naturalmente.

ESTENSIONE

Per 'estensione' si intende l'ampiezza della mano, utile a coprire una certa intervallatura sulla tastiera. Il termine viene usato in analogia alla cosiddetta estensione degli strumenti musicali.
Ogni pianista ha la sua 'estensione', che però non è data soltanto dalla oggettiva grandezza della mano ma anche dalla capacità di divaricazione tra le dita intermedie ed esterne. Al fine di allargare l'estensione tra le dita sono stati predisposti da molti autori esercizi più o meno utili.
Tra questi troviamo interessanti, e perciò segnaliamo, quelli predisposti da Wilhelm Backhaus, pubblicati in un volume purtroppo introvabile (Alberto JONÀS, *Master School of modern piano playing & virtuosity*, New York 1922-29, Fischer), ristampati da una nota rivista (Piano Time n. 116, marzo 1993), che ha ormai cessato le pubblicazioni. I migliori insegnanti, tuttavia, sapranno come procurarseli. A mo' d'esempio se ne riproduce uno qui sotto.

ESERCIZIO. Tenere un suono col pollice. Progressivamente ribattere i suoni successivi con il secondo dito. Poi col terzo, etc. facendo attenzione a 'divaricare' le dita in modo naturale, senza avvertire minima tensione. Spia di tensione è un *cambiamento di qualità del suono che si sta producendo*.



POLSO

Alcune scuole consigliano infiniti movimenti di polso. E nella storia della tecnica pianistica in alcuni periodi c'è stata sopravvalutazione degli attacchi di polso, o eccesso dei movimenti del polso per gli spostamenti in passaggi che coinvolgono i tasti neri. Per movimento di polso si intende, ovviamente, il movimento *attorno* al polso, vale a dire quello della mano rispetto all'avambraccio, verticale e laterale; quello, durante una scala, di spostamento laterale dell'avambraccio per facilitare la 'girata' del pollice (ciò comporta un lieve movimento del polso). Tra i pianisti che ancora oggi danno molta importanza al polso c'è, ad esempio, Gyorgy Sandor, che addirittura consiglia di 'aggiustarne' la posizione per ciascun dito, onde allineare i muscoli dell'avambraccio a quelli delle dita che in quel momento stanno suonando.
Queste esagerazioni non sono condivisibili: suonando cinque note rapidissime con la mano destra, in microarticolazione, il polso non si muove affatto o si muove in modo impercettibile. Inoltre, tutta la teoria dell'allineamento dei muscoli viene immediatamente a cadere non appena ci si sposta lungo la tastiera in posizioni appena appena non allineate con l'asse del braccio. Il polso va invece sciolto ***con e per*** la tecnica dello staccato (di singoli suoni, accordi oppure ottave). Con le scale si verifica un movimento del polso, ma è il pollice a doversi adeguare al passaggio sotto le altre dita.
Se per movimento del polso si intende, invece, quello compiuto dalla mano sfruttando come punto d'appoggio il tasto (salti, o rapidi cambiamenti di posizione), esso può essere certamente utile,

non fosse altro che per l'importanza dato a questo movimento da Chopin. Egli lo esercitava fin dalla prima lezione sulla 'sua' posizione (mi, fa diesis, sol diesis, la diesis, si diesis).

ESERCIZIO. Si tenga la posizione di Chopin. Senza muovere l'avambraccio azionare tutti i tasti contemporaneamente col solo movimento 'di polso', ovvero della mano sull'asse dell'avambraccio.
ESERCIZIO. Col medesimo procedimento si azionino i singoli tasti, uno alla volta con ciascun dito, mantenendo rilassate le dita che in quel momento non suonano e mantenendo energia nel solo dito che cade sul tasto per emettere suono.

FONTI DI ENERGIA

Esistono tre fonti di energia utili ai pianisti *per i movimenti della mano sulla tastiera*. La prima è la forza di gravità; la seconda è la forza muscolare; la terza è il ritorno elastico in posizione. La forza di gravità è quella per la quale i corpi cadono verticalmente verso il centro della Terra. Essa viene normalmente definita come la risultante dell'attrazione gravitazionale della Terra e della forza centrifuga della rotazione terrestre. La forza di gravità, o 'peso', dipende dalla massa dei corpi in caduta, ma l'accelerazione di un corpo in caduta libera è sempre la stessa. La forza di gravità viene utilizzata per 'cadere' in un certo modo sulla tastiera; in condizioni di totale rilassamento, vale a dire nell'istante in cui il braccio (oppura la mano) sta cadendo, la forza muscolare ha un ruolo secondario. Essa è impiegata al momento dell'alzato e al momento dell'arrivo sui tasti, perché le dita hanno una leggera contrazione di tenuta per meglio preparare l'impatto.
La forza muscolare è, genericamente (vale a dire in quanto 'forza vettore'), la causa che tende a modificare lo stato di quiete o di moto rettilineo uniforme di un corpo. Essa può variare di intensità, e combinarsi con la forza di gravità per utilizzare l'accelerazione della caduta in senso dinamico (o in altri termini, sostituire come già accennato la *velocità di attacco* alla *forza della pressione* per ottenere un maggiore o più netto volume di suono). La forza muscolare è quella maggiormente utilizzata per suonare uno strumento, e tuttavia, quasi paradossalmente, il buon esecutore deve imparare ad usarla con parsimonia: grandi pianisti del passato erano in grado di suonare per ore ed ore senza alcun apparente sforzo. Pertanto, per usare nel modo migliore la forza muscolare, occorre attuare una strategia di 'tensione' e 'distensione', concependo dei momenti di totale riposo dei muscoli (o di alcune zone

muscolari). L'ultima fonte di energia, il "ritorno elastico in posizione" non è altro che il ritorno della mano nella sua posizione naturale di quiete. Il pianista può sfruttare questo 'ritorno' elastico come movimento di microarticolazione (ritorno elastico delle dita), e l'energia impiegata utilizza in parte quella muscolare e quella di gravità, ma senza sforzo alcuno, perché le dita (in altre circostanze, la mano) si comportano esattamente come un elastico che dopo essere stato allungato si restringe e torna in posizione. Il movimento può essere descritto come una piccola caduta delle dita in rapida successione progressiva, ad esempio: dopo aver accentato un suono con il quinto (piccola caduta laterale o leva sul mignolo e leggero sollevamento delle altre dita), le dita ricadono in successione (quarto, terzo, secondo, primo).

ESERCIZIO. Dopo aver accentato un suono con il quinto (piccola caduta laterale o leva sul mignolo e leggero sollevamento delle altre dita), le dita ricadono in successione (quarto, terzo, secondo, primo).

ESERCIZIO. Dopo aver accentato un suono con il primo (piccola caduta del pollice e leggero sollevamento delle altre dita), le dita ricadono in successione (secondo, terzo, quarto, quinto).

LEGATO E ARTICOLATO

Conformemente a quanto indicato da molti didatti, anche qui si preferisce cominciare insegnando l'articolazione legata (tipica, fra l'altro, della scuola di Beniamino Cesi). Che significa 'legare' ed 'articolare'?
LEGARE indica un modo di suonare. Non bisogna fare pause (alzati) o saltellini. Dopo aver suonato la prima nota, per legarla alla seconda, occorrerà abbassare il secondo tasto mentre si sta alzando il primo. Occorrerà, dunque, anche un movimento di articolazione.
ARTICOLARE è come far passeggiare le dita sui tasti. Alcune scuole incitano gli allievi "ad alzare le dita (ricurve) fino al cielo", evitando quindi di distenderle completamente. Per capire il movimento basta chiudere il coperchio del pianoforte e tamburellarvi con le dita leggermente ricurve. Con ciò si starà semplicemente articolando: occorrerà, dunque, anche legare.

ESERCIZIO. Legare un suono 'do'/primo dito ad un suono 're'/secondo dito.
Legare un suono 're'/secondo dito ad un suono 'mi'/terzo dito, e così via.

ESERCIZIO. Ripetere il precedente esercizio avendo cura di articolare al massimo le dita.
SE SI È STANCHI: quando si è stanchi non c'è da aver paura: basta distendere la mano lungo il fianco facendola dondolare lievemente; riposarsi poi per qualche minuto; infine riprovare.

"LENTAMENTE E CON FORZA"

Spesso gli insegnanti consigliano agli allievi di studiare un passaggio "lentamente e con forza". Ma la dicitura è impropria e può fuorviare l'allievo. **È più corretto che gli allievi si esercitino studiando "lentamente e a fondo tasto".** Non bisogna dimenticare, infine, che alla forza bruta può sostituirsi la velocità di attacco al tasto.

ARTICOLAZIONE

Si riporta qui la descrizione del movimento di articolazione (che giunge però ad una 'pressione' sul tasto, termine che mi pare sbilanciato sulla 'forza') proposta da P. Boccaccini (*L'arte di suonare il pianoforte*, pp. 213-214, Roma 1913, Casa editrice "Musica"), ricordando che il suo riferimento tecnico va alla scuola dell'insigne didatta Beniamino Cesi: «Lo scolaro, appoggiato che abbia il pollice inizi il movimento semplice con piccoli esercizi di ciascun dito conformemente all'ordine indicato dal Cesi nel primo fascicolo del *Metodo*. In principio non è necessario che le dita si alzino molto, né che troppo si pieghi la prima e la seconda giuntura, le quali non si tireranno mai con violenza. Lo scolaro nell'alzare il dito, in primo luogo restringa la curva, lo tiri a sé dopo suonato, faccia alquanto sporgere la seconda giuntura, mantenga sempre la massima flessibilità nella prima, e distenda poi in parte la curva per colpire nuovamente il tasto. A rinforzare, quando la mano già si tenga leggerissima, con maggiore sollecitudine i legamenti della terza falange senza risentirne fatica, oltre a percuotersi il tasto più volte di seguito, si tenga il dito fermo su di esso, e premendolo alquanto si ripeta la pressione la prima, la seconda e più altre volte, poi nuovamente si lasci ad ogni nota il tasto sempre interrompendo con leggerezza l'azione della prima giuntura».

MACROARTICOLAZIONE

La macroarticolazione viene usata soprattutto in una fase iniziale, per consentire agli allievi di acquisire la corretta posizione delle

dita e per scioglierne le articolazioni. Talvolta può risultare utile anche in fase di riscaldamento, o per ottenere suoni accentati o di particolare timbro.

ESERCIZIO. Assumere la posizione consueta (quella cosiddetta 'naturale', già descritta più sopra); alzare un dito (ad esempio il secondo) il più in alto possibile avendo cura di mantenerne la posizione leggermente ricurva (senza ripiegare su loro stesse le falangi); lasciarlo ricadere controllandone la ricaduta attraverso l'energia muscolare. Queste fasi vengono eseguite piuttosto lentamente.

Col tempo l'impegno della muscolatura si alleggerirà progressivamente; l'alzata del dito sarà più contenuta; la velocità aumenterà progressivamente. Ci si avvicinerà, cioè, alla cosiddetta 'microarticolazione'

MICROARTICOLAZIONE

È il punto di arrivo. La mano è quasi immobile sulla tastiera. Il dito, senza alcuna 'rincorsa', si abbassa sul tasto. Ciò può avvenire perché muscoli e tendini, attraverso certi esercizi digitali, sono stati come 'caricati' di energia. Questo modo di articolare consente di suonare col minimo sforzo, effettuando il minor numero possibile di movimenti. Il suono non ne risente perché la velocità di attacco viene sostituita alla pura forza muscolare. La microarticolazione riesce bene soprattutto per posizioni, e in posizioni 'strette'. Ne consegue che per utilizzarla nel modo più efficace sarà opportuno scorporare e suddividere le frasi musicali utilizzando successioni di posizioni 'strette' (vedere a tal proposito il paragrafo dedicato alle due tipologie pianistiche).
Attenzione: occorre sempre arrivare a 'fondotasto', lasciando che compia completamente la sua corsa; un 'tac' del tasto che arriva al punto finale di corsa può confermarcelo.

ESERCIZIO. Inizialmente, gli allievi comprendono il tipo di movimento utile alla microarticolazione se cantano un 'TAN' leggermente in anticipo sul tempo forte di produzione del suono. Il movimento del dito può essere all'inizio di piccola 'intenzione' di movimento verso l'alto (definiamola una 'carica' del dito), cui segue una rapida, elastica, discesa 'col' tasto.

La velocità supplisce all'altezza di partenza del dito, minore rispetto al movimento usato per la macroarticolazione. L'attenzione

per il suono che si intende produrre, la sua precisa 'intenzionalità' (derivante dall'averlo correttamente immaginato, dopo l'aiuto ritmico e di accento della visualizzazione prodotta cantandolo con la bocca) produce un movimento molto rapido, anche se non eccessivamente sonoro.

SISTEMI MISTI

Le varie descrizioni di forme di articolato hanno una rilevanza puramente teorica: naturalmente nel suonare ciascun pianista trova il corretto rapporto tra energia disponibile, forza, immaginazione in relazione col repertorio prescelto (con le sue difficoltà e contenuti). Ciascun esecutore può utilizzare le fonti di energia disponibili scegliendo sistemi misti di articolazione (ad esempio può impiegare più peso nella ricaduta completandola con una certa elasticità di ritorno in posizione, minor peso e maggiore sforzo muscolare, etc.). Quello che conta davvero è prestare estrema attenzione al tipo di suono che si vuole produrre.

QUANTO TEMPO STUDIARE

Ecco un altro argomento sulla quale esiste una gran varietà di orientamenti. Noi riteniamo che preferibilmente il tempo da dedicare al pianoforte debba essere dedotto:

1. **Dall'attenzione**. Si sconsiglia di suonare per ore pensando ad altro (o magari leggendo un buon libro come facevano Liszt e Busoni...). Quando non si riesce ad essere concentrati, il meccanismo diventa incontrollato, e può risultare addirittura dannoso continuare ad esercitarsi.
2. **Dal rilassamento di mani, braccia, testa e corpo**. Quando le mani danno segnali di tensione è preferibile fare una pausa. Se danno segnali continui di tensione, è meglio sospendere per quel giorno.

ESERCIZIO. Memorizzare le seguenti regole, e ripeterle al maestro:

a– applicarsi ogni giorno;

b– dedicare al pianoforte ogni giorno lo stesso tempo di studio (mai fare 'recuperi' per non aver studiato il giorno prima!);

c– è il maestro a suggerire quanto tempo dedicare ogni giorno allo studio: generalmente, all'inizio, per abituare le mani bisogna cominciare da frazioni d'ora;

d– è sempre utile a tutti, anche a chi si sta perfezionando, fare piccole pause ogni mezz'ora per detensionare tendini e muscoli.

COSA STUDIARE: CONTENUTI

Ciò che forma l'oggetto di studio non deve assolutamente essere casuale. Tale arbitrarietà non può essere consentita né per l'inerzia del maestro né per la prepotenza propositiva dell'allievo. Unica eccezione, il caso di allievi straordinari.
Gli studi vanno affrontati dedicando un certo lasso di tempo a differenti attività, *tutte egualmente importanti*:

I. POSTURA: lavoro sulla corretta impostazione.

Per questa sezione si possono usare efficacemente i consigli dati in questo libro.

II. TECNICA PURA: lavoro analitico su modelli progressivi di difficoltà strumentale.

Tale sezione si svolge con l'ausilio dei cosiddetti 'metodi'. I metodi vanno scelti in ragione della loro compatibilità con i principi della scuola pianistica di riferimento e della loro reciproca complementarietà, ovvero attraverso un criterio di affinità: non vanno accorpati casualmente. Qui si consiglia di usare, naturalmente, quelli di Cesi, Rossomandi e Longo. La tecnica pura comprende piccoli esercizi, che si differenziano (anche per evoluzione storica) dagli studi per lunghezza e tematicità.
Utile per i primi piccoli passi molto progressivi il lavoro di Antonio Trombone, comprensivo, però, anche di studietti. Il difetto di quest'ultimo metodo è quello di indugiare eccessivamente sulla formula di cinque dita su cinque tasti.
Esistono più tipologie e catalogazioni dei tipi fondamentali di tecnica pura. Di esse (e con particolare riferimento a quella molto originale di Liszt) si farà cenno in altro luogo di questo volume. Invece, per comodità di allievi e maestri, si darà qui il sommario dei metodi che consigliamo. Partiamo da quello di Cesi, suddiviso in: I- Elementi. II- Esercizi e scale. III- Arpeggi. IV- Uguaglianza per le mani. V- Note ribattute. VI- Articolazioni di polso. VII- Tecnicismo delle ottave. VIII- Legato. IX- Terze legate. X- Doppie note. XI- Seste. XII- Meccanismo difficile. Occorre fare attenzione, nell'adottarlo, al fatto che spesso i differenti volumi spingono molto avanti la difficoltà del tipo di tecnica cui sono dedicati.
Il metodo di Rossomandi è articolato in otto volumi, che invece sono concepiti già frazionando le difficoltà, che sono progressive avanzando di volume in volume. Nel primo si tratta dell'impianto e degli esercizi fondamentali. Dal secondo in poi, invece, si ritrovano in ogni fascicolo cinque sezioni che portano avanti, come gia detto *in progressione*, diverse tipologie fondamentali (le parti vanno pertanto assegnate e studiate simultaneamente): I - Eser-

cizi sulle diverse specie di tecnica senza il passaggio del pollice. II - Esercizi con passaggio del pollice. Scale. III - Esercizi con movimento del polso e del braccio. IV - Esercizi con passaggio del pollice. Arpeggi. V - Esercizi di tecnica del doppio meccanismo e trascendentale. Interessante la nota finale apposta da Rossomandi alla *Guida*: «(...) Per la media degli studiosi ho indicato una separazione ed una progressione di lavoro per il periodo di sette anni. Tale settennio non è rigidamente indispensabile, e se qualcuno possa aver bisogno di allungarlo, molti altri possono benissimo accorciarlo (...). Chi, nel tempo che meglio gli riesca, avrà percorsa questa *Guida*, rendendosene padrone, potrà perfezionare il meccanismo con ogni genere di musica che voglia studiare dal *Gradus* di Clementi in poi».

Il metodo di Alessandro Longo, *La tecnica pianistica*, è composto da dodici fascicoli (più due, perché il primo è suddiviso in tre parti): Fasc. I/A - Tecnica fondamentale del primo corso. Fasc. I/B - Tecnica fond. del secondo corso. Fasc. I/C - Tecnica fond. del terzo e quarto corso. Fasc. II - Scale (parte prima). Fasc. III - Scale (parte seconda). Fasc. IV - Arpeggi. Fasc. V - Ottave. Fasc. VI - Terze (con scale), prima parte. Fasc. VII, seconda parte. Fasc. VIII - Note doppie (con scale di sesta). Fasc. IX - Polifonia. Fasc. X - Tecnica varia. Fasc. XI - Duecento temi di esercizi da svolgersi sullo schema di quattro accordi modulanti in progressione ascendente e discendente. Fasc. XII - Dinamica pianistica: ritmica, fraseggio, coloriti, pedali (Lezioni teoriche con numerosi esempi musicali).

III. STUDI: lavoro su composizioni di tipo didattico che sviluppano in modo approfondito e tematico singole difficoltà tecniche.

Gli studi, introdotti come forma soltanto nel secolo scorso, possono avere un contenuto formale più vario, proprio per il fatto di rivolgersi alle diverse problematiche tecniche (compreso il tocco o il tempo rubato). In questa sezione vengono collocati, quindi, quei lavori d'autore o di grandi caposcuola in grado di migliorare e sviluppare quanto appreso in sede di tecnica pura. Per stabilire la progressione migliore non basterebbe un intero trattato. Mi limiterò a segnalare, per l'inizio delle lezioni, gli studi progressivi raccolti nella "Czernyana" curata da Alessandro Longo (corso preparatorio: fascicoli I e II; primo corso: fasc. III e IV; secondo corso: fasc. V e VI; terzo corso: fasc. VII e VIII; quarto corso: fasc. IX; quinto corso: fasc. X). Indicazioni più approfondite, per studi più avanzati, vengono fornite nei capitoli successivi.

IV. POLIFONIA: lavoro sulla contemporaneità tra voci.
Di fondamentale importanza per i pianisti è la sezione polifonica, troppo spesso trascurata dai mestieranti. Alcuni consigliano di iniziare lo studio polifonico al secondo anno. Occorre, invece, cominciare subito, con piccoli esercizi, o magari con i semplici canoni di Trombone o di Kunz. Occorre far iniziare prima possibile i pezzi facili di Bach tratti dal *Quaderno* di Anna Magdalena Bach, compresi i semplici corali. Si può passare rapidamente a piccoli preludi e alle più semplici invenzioni a due voci. La successione relativa a Bach è poi nota: *Sinfonie* a cui affiancare *Suite francesi* e poi *inglesi*, Concerti per clavicembalo, trascrizioni dai clavicembalisti, *Clavicembalo ben temperato*, *Partite*, *Arte della fuga* e *Variazioni Goldberg*.
V. BRANI DI REPERTORIO E NON: lavoro di affinamento del gusto, di appropriazione delle prassi esecutive convenzionali e superamento di queste ultime.
Contrariamente a quello che si crede, e per non rafforzare la convinzione che il repertorio sia l'unica *chance* possibile per il pianista, non bisogna limitare lo studio ai soli brani celebri. Anzi, se questi ultimi vanno studiati a fondo, e preferibilmente con un approccio di tipo storico, onde educare il gusto alla percezione di quello che noi oggi pensiamo potessero essere le prassi esecutive di un certo periodo o compositore, ad essi vanno affiancati e studiati con eguale e anzi maggiore attenzione, i brani di compositori 'cosiddetti' minori, e brani non appartenenti al repertorio tradizionale. Il lavoro su questi ultimi, secondo la più consapevole estetica contemporanea, sarà certamente molto produttivo. Tra i brani non inscritti nel repertorio, naturalmente, rientrano a pieno titolo quelli di culture e tradizioni differenti, quelli di generi diversi (come jazz, pop, rock), quelli contemporanei. Su questi ultimi il lavoro svolto potrà essere più produttivo: perché non ci si muoverà su ipotesi di gusto esecutivo già stabilite da convenzioni. I brani contemporanei, difatti, in quanto più vicini a noi, non hanno bisogno di congetture sulla volontà del compositore: per essere affrontati basta consultare l'autore o ascoltarne una esecuzione autentica.
VI. MUSICA D'INSIEME: per quanto riguarda il pianoforte, nei primi anni di studio, per musica d'insieme si intende soprattutto il repertorio a quattro mani.
Per questo tipo di musica, infatti, esistono brani e raccolte che presentano una certa gradualità delle difficoltà. Le altre formazioni prevedono un uso più complesso dello strumento, e sono da sconsigliare almeno nei primi anni di lavoro.

VII. CREAZIONE DI PICCOLI BRANI: invenzione di piccole composizioni in forma libera.
In questa sezione viene sviluppata in modo utile la creatività dell'allievo attraverso la riproduzione di combinazioni tra suoni e ritmi anche originali (notando l'esecuzione in modo tradizionale) o attraverso la pratica dell'improvvisazione (su tale prassi si è scritto molto e in modo inadeguato; per farsi un'idea valida consultare il numero due di "Oltre il silenzio", rivista romana presente anche nel catalogo distributivo di "Materiali sonori").
VIII. ASPETTI TEORICO-PRATICI: è settore normalmente trascurato, ed invece assume un rilievo prioritario per poter suonare in modo consapevole e non come dattilografi. Vi si può comprendere, ad esempio, il lavoro relativo a: terminologia; metodologia di studio; cenni sull'evoluzione dello strumento; sviluppo dell' autoascolto e autocorrezione; educazione del gusto e del tocco attraverso esempi di esecuzioni celebri o di esecuzioni 'dal vivo' del maestro; confronto (in esecuzione) tra generi e specie musicali differenti.

COME STUDIARE: METODO

Eccetto casi particolari ed esperimenti, occorre acquisire una metodologia di studio funzionale all'educazione del pensiero musicale. Punto d'arrivo non è solo il suonare bene, ma diventare soggetti immaginanti e creativi. Non bisogna studiare ore ed ore, e pertanto il lavoro tecnico deve essere svolto con attenzione costante, progressione intelligente, senza dedicare alle varie fasi dello studio più tempo di quello necessario. Non bisogna sottrarre tempo al gioco musicale, all'immaginazione, alla cultura del suono, all'ascolto creativo ed agli altri obiettivi del pensiero musicale.
RISCALDAMENTO: ogni giorno, prima di accingersi al lavoro tecnico e musicale, dedicarsi per almeno quindici minuti ad un 'riscaldamento' svolto utilizzando semplici esercizi digitali. Inizialmente andranno benissimo quelli di articolazione previsti da Longo, o alcuni di quelli descritti in questo volume. In fase avanzata, il riscaldamento può essere svolto su alcuni preludi dal *Clavicembalo ben temperato* di Bach, preferendo quelli che si articolano su posizioni non eccessivamente allargate.
SUCCESSIONE DOPO IL RISCALDAMENTO: non è male iniziare dalla polifonia, perché si è a mente fresca. In fase avanzata è opportuno intercalare, per risvegliare l'attenzione, i preludi ad alcune fughe dal *Clavicembanlo ben temperato* di Bach. Si può poi proseguire con tecnica pura, studi, brani di repertorio e non.

Tuttavia, un ordine imposto tende a diventare monotono col susseguirsi delle giornate di studio: non accade nulla se lo si inverte, purché si mantenga sempre costante una fase iniziale di riscaldamento, cosa che evita problemi a tendini e muscoli.
COME AFFRONTARE UN BRANO: lavorare prima a mani separate, specialmente i punti considerati più difficili. Attenzione, perché l'errore costante quando si studia a mani separate, specialmente per gli allievi più giovani, è quello di non prestare alcuna attenzione al ritmo della battuta, o di accelerare il tempo. Quando il brano (esercizio, studio, fuga...) è risolto a mani separate (per i più piccoli, è il maestro a deciderlo), si può tentare una esecuzione a mani unite molto lenta.
Avvicinarsi poi, gradualmente, al tempo richiesto deciso secondo il gusto (inizialmente il gusto del maestro surroga quello dell'allievo; se il maestro è valido, gradualmente l'allievo verrà lasciato libero di fare scelte interpretative autonome; a questa prassi, naturalmente, fa eccezione il talento straordinario). L'errore più comune nella fase dell'accelerazione del brano è quello di saltare le fasi intermedie: bisogna acquisire il controllo anche degli andamenti (=velocità d'esecuzione).
DITEGGIATURA: Busoni consigliava di studiare il brano prima con la diteggiatura più difficile, e poi con quella facile. Bisogna distinguere: quando si sta svolgendo un lavoro squisitamente tecnico, allora sarà utile provare anche diteggiature complesse: ciò arricchisce le possibilità della mano. In alcuni casi, quando si lavora su un brano di repertorio, si potrà estrarne piccoli esercizi di tecnica pura (ciò in fase avanzata; per i più piccoli ci sarà l'intervento del maestro). Si potranno certamente 'provare' diteggiature diverse, e spesso una diteggiatura pessima in esecuzione lenta risulterà ottima in quella veloce. Ma quando si sta svolgendo il lavoro genericamente musicale, volto ad educare il gusto e il pensiero, è inutile appesantire lo studio con cambi continui di diteggiatura. Ciò pregiudica anche l'automatismo che infine investe la muscolatura della mano in alcuni passaggi. Come abbiamo visto nel paragrafo dedicato alle fonti di energia, l'elasticità 'di ritorno' della mano svolge un ruolo molto importante: alcune diteggiature, apparentemente bruttissime (come l'alternanza terzo / quinto) o non indispensabili (un cambiamento di posizione in più per ritrovarsi con una alternanza primo / terzo) risultano poi molto utili quando si esegue il passaggio ai limiti della velocità possibile (possibile a quel singolo esecutore). Nel diteggiare si tenga conto, pertanto, non solo della posizione e dei cambi di posizione, ma anche del ritorno elastico della mano.

I giovani, spesso, scrivono la diteggiatura nota per nota: ciò va assolutamente evitato. Si può segnare soltanto qualche passaggio particolare.

ESERCIZIO. Partendo da un facile esercizio o studietto privo di indicazioni, invitare l'allievo a diteggiarlo in due modi differenti.

TEMPO: i giovani non educati a contare fin dalla prima lezione ad alta voce presentano errori gravissimi di tempo, poi difficili da correggere. Non basta contare solo quando si fa lezione: anche nello studio che si fa a casa bisogna scandire movimenti e suddivisioni ad alta voce. Non va mai battuto il tempo con il piede. Bisogna limitare l'uso del metronomo, per educare la sensibilità interna. Per incredibile che possa sembrare, molti insegnanti non educano alla scansione delle suddivisioni nel conteggio, cosa che va invece indispensabilmente curata e seguita richiedendola a lezione.

ESERCIZIO. Svolgere conteggi ad alta voce senza l'ausilio del metronomo in tempo binario e ternario. Fare attenzione nella scansione delle suddivisioni: U-NO. DU-E. TRE-E. QUA-TTRO.

ESERCIZIO. Applicare tale conteggio ad alcuni brani già noti e ben eseguiti.

QUANDO STUDIARE COSA: PROGRESSIONE

Si propongono in appendice gli elenchi, naturalmente solo indicativi, per individuare cosa studiare in relazione al corso raggiunto. Il modello è quello degli studi in Conservatorio. Per gli altri indirizzi (ad esempio per le scuole ad indirizzo musicale), i programmi sono al momento estremamente variabili, cambiando in funzione delle singole realtà. Tali programmi, comunque, non andranno ricalcati sui primi tre Corsi di Conservatorio, perché occorre considerare anche gli anni del corso preparatorio e soprattutto perché la realtà delle scuole ad indirizzo hanno tali peculiarità da non poter semplicemente ricalcare quanto avveniva in Conservatorio parecchi anni indietro nei corsi strumentali.

REPERTORIO

1 - Non studiare meccanicamente un intero *corpus* di studi, ma effetuare una selezione dei migliori. Ciò vale anche per suite o raccolte di brani.

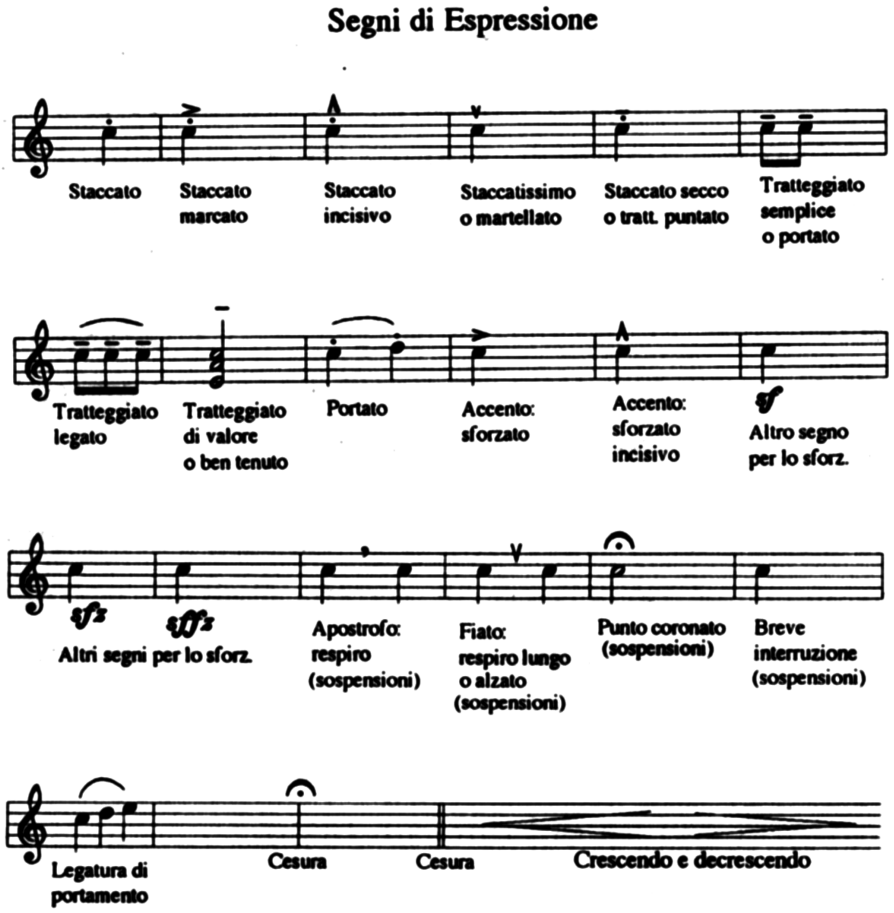
2 - Non fidarsi della notorietà quale criterio di scelta del proprio repertorio. Scegliere pezzi che caratterizzano la personalità e l'individualità.
3 - Quando si comincia a suonare in pubblico, non eseguire lo stesso programma per troppo tempo.
4 - Non preoccuparsi di dover mantenere ad ogni costo il maggior numero di brani per lungo tempo, ma lasciarli da parte con semplicità, ed eventualmente riprenderli dopo qualche tempo.
5 - Scegliere preferibilmente brani rari, inediti, ineseguiti; scegliere edizioni o versioni divergenti da quelle consuetudinarie; proporre soluzioni ed accostamenti originali; 'citare' le variazioni di qualche grande inerprete.
6 - Riscoprire le trascrizioni e le opere di autori famosi ma poco eseguiti. Ne sono rimasti ben poche/pochi, ma qualche volta si riesce a mettere le mani su un inedito.
7- Crearsi una zona di 'affinità spirituali', evitando di cadere nella trappola tesa dall'affermazione che l'interprete debba "possedere il maggior repertorio possibile". Nulla di più falso. Suonare molta musica male e meccanicamente, come fanno molti pianisti di oggi è molto peggio che avere un repertorio di brani inediti suonati magnificamente.
8- Non trascurare i brani di musica contemporanea.
9- Non rendere più rigidi i confini tra generi musicali attraverso scelte unidirezionali.
10- Tenere in giusto conto le esigenze del pubblico, l'occasione, il tipo di sala, ma senza esagerare in preoccupazione (eventualmente confrontare questi consigli con il mio libro: G. De Simone, *Lasciate i pianisti nelle gabbie*, Napoli 1993, Edizioni Scientifiche Italiane).

TIPOLOGIE DEL SUONO

Non si incontra mai nei manuali un approccio diretto al suono, mentre si sprecano le tipologie di legato e staccato. Invece, occorre proprio che i pianisti curino le differenti modalità di approccio al tasto in relazione al tipo di suono desiderato (si segnala ancora una volta che il segno convenzionale usato dal compositore viene spesso alterato nelle differenti prassi esecutive, e che, pertanto, nessuna edizione critica è 'vangelo'. L'unico 'vangelo' è il gusto dell'interprete).
Pertanto, procederemo considerando prima di tutto il tipo di suono prodotto.
Suono legato: si segna con un espediente grafico arcuato deno-

minato 'legatura', e se ne è già parlato quando si è discusso di articolazione e legato.
Suono legatissimo: si ottiene quando, nel legato, le dita non rilasciano completamente il tasto che ha prodotto il suono precedente.
Suono tenuto: è vicino al campo della polifonia: le singole note di una frase possono essere tenute il più possibile per creare un effetto di tipo organistico; una delle note inferiori viene tenuta per creare un bordone o una di quelle superiori per ottenere un legato melodico-cantabile: in quest'ultimo caso è un espediente che rientra appropriatamente nel trattamento polifonico delle voci.
Suono portato: riguarda sia l'attacco che il rilascio del tasto. È evidente, infatti, che qualsiasi modalità particolare di attacco di una nota coinvolge il rilascio della nota precedente. Il suono portato è una via intermedia tra quello legato e quello staccato. Si può ottenere in diversi modi, sollevando l'avambraccio prima del suono o dell'accordo 'portato' (*quanto* sollevarlo è funzione del maggiore o minore accento che si darà al suono che si vuole produrre), utilizzando la mano che cade dall'esterno all'interno del tasto, o viceversa utilizzando un movimento che strappa delicatamente (ad esempio se c'è un suono tenuto col mignolo, alzando lateralmente la mano); infine può esserci un portato realizzato solo con le dita, ad esempio quando si vuol dare incisività ad una nota tematica, e si usa una caduta di dito tenendo ferme le altre dita. Il portato viene segnato graficamente con un trattino posto sopra la nota, e perciò alcuni autori lo classificano come 'tratteggiato' (N. Montanari e G.L. Dardo, *Mani sull'avorio*, Ancona, 1988, Bèrben, pp. 74-75). Quando il trattino si accompagna ad un punto si avrà un attacco simile a quello usato per il portato, ma un rilascio più rapido; quando invece sarà accompagnato da una legatura si avrà, su note ribattute, un effetto di suono tenuto (in tal caso bisognerà prestare molta attenzione all'entrata del secondo e del terzo, facendo in modo che la sua intensità si 'inserisca' in modo scalare su – all'interno di – quella del suono immediatamente precedente); su note differenti, invece, viene usato per far risultare particolarmente cantabile una frase o un tema: in questo caso si attua un portato di dito come quello descritto più sopra, procrastinando il rilascio del tasto a seconda del rubato prescelto. Occorre fare attenzione ad interpretare il trattino sulla nota sempre e solo come portato: tuttavia può in alcune grafie indicare anche un accento, e se combinato con un forte o un fortissimo, o uno sforzato, indicare anche un martellato eseguito con primo e terzo dito congiunti.

Suono staccato: è quello al quale si sottrae una parte di valore, generalmente quantificata nella metà della durata della nota. Si segna graficamente con un puntino al di sopra della nota o dell'accordo. Il suono sarà differente a seconda se si staccherà di dita, di polso o di braccia (e sistemi misti).
Suono appena staccato: è quello in cui si sottrae al valore della nota un quarto del valore. Si segna col puntino sulla nota, ed è sormontato dal segno grafico della legatura. È, costituzionalmente, assai vicino al portato.
Suono molto staccato o staccatissimo: è quel suono al quale si sottraggono i 3/4 del valore. Viene indicato con un piccolo cuneo segnato sulla nota. Montanari e Dardo, giustamente, fanno notare che da Liszt in poi si è usato il cuneo per indicare anche il cosiddetto martellato. Ma il segno, se trasferisce un'idea ed è propriamente 'simbolo', va letto in continuità con la tradizione: manifesta in ogni caso un chiaro richiamo di attenzione improvvisa; che essa venga ottenuta con il secco staccato su una delle più antiche tastiere, o come un martellato su una di quelle moderne, quel che conta è la discontinuità di episodio che il compositore vuole evidenziare.
Altri tipi di suoni: la tecnica contemporanea del pianoforte prevede diversissime modalità di approccio al tasto per ottenere variegati tipi di suoni, generalmente per dare risalto al timbro. Questa ricerca, che può grossolanamente essere fatta risalire a Liszt, ma che passa per Schoenberg e molti contemporanei, comprende l'uso del martellato, della zampa di leone, dei *clusters* (=grappoli di note) bianchi, neri e misti, di mano, di pugno, di gomito, avambraccio; comprende *semicluster* di palmo, volatine realizzate con la rotazione delle mani, suoni appena accennati ottenuti con lo sfioramento dei tasti con qualsiasi parte delle dita (unghie comprese), rombi ottenuti con differenti tipi di tremolo, mordenti e trilli volontariamente sporcati, etc. In tutti questi casi, molto avanzati e che sfiorano la trattatistica specializzata di semiografia musicale, sarà il maestro di riferimento a fornire ai giovani allievi i chiarimenti necessari (alcune informazioni in proposito sono in: L. Donorà, *Semiografia della nuova musica*, Padova 1978, ed. Zanibon).



STACCATO VIRTUALE

È possibile trovare il segno della legatura anche laddove è impossibile legare; ed è possibile legare laddove il segno è assente: in quei casi, ed in generale in tutti quelli in cui è possibile con letizia andare oltre il segno, si consiglia la lettura del mio provocatorio *Lasciate i pianisti nelle gabbie*, già citato in un paragrafo precedente. Basterà qui accennare solo al fatto che spesso il pedale realizza effetti di legato laddove essi appaiano impossibili alle dita, e viceversa, usando stratagemmi di vario tipo, può legare ma creare una assenza di suono che riporta all'idea di 'staccato' o di 'portato'. Quel che conta, in altri termini, è porre attenzione al 'senso' che intendiamo assegnare alla frase. Dove il 'senso' è la direzione che evita la retorica di un'interpretazione costituita come tale.

QUALITÀ DEL SUONO: TOCCO

La qualità del tipo di suono prodotto rientra invece nella trattazione del tocco. Sul tocco si sprecano i trattati; in particolare se ne è occupato Matthay (una traduzione parziale, ma molto utile, del trattato *The act of Touch in all its Diversity* è in appendice a P. RATTALINO, *Le grandi scuole pianistiche*, Milano 1992, Ricordi, pp. 227 ss.), enumerandone in tale quantità da farci sospettare che in realtà egli non faccia che ampliare le tipologie di attacco al tasto, dando per scontata l'assimilazione tra tipo di attacco e qualità del suono prodotto. Ciò, in qualche misura, è naturalmente vero: se si mette la mano in un certo modo, probabilmente si avrà una migliore idea della qualità del suono che il compositore o il maestro desiderano venga ottenuta. Ma non esiste una così diretta correlazione, perché se così fosse, la "magia del tocco" che tradizionalmente appartiene alla storia del pianoforte non sarebbe che una favola; e soprattutto noi non distingueremmo così bene i pianisti con un bel tocco da quelli che del tocco se ne infischiano. Inoltre, se fosse così semplice raggiungere la raffinatezza di tocco, se bastasse davvero mettere la mano in un modo o in un altro, tutti leggerebbero il bel manuale del Matthay, o altri simili, raggiungendo lo scopo. Per fortuna così non è, e ancora una volta il tentativo compilativo, numerico, puramente positivistico o scientista, non è sufficiente ad afferrare quanto di ineffabile, di 'altro' che c'è anche nell'esecuzione pianistica. Insomma non evita a ciascuno di trovare il suo suono attraverso un percorso individuale.

Un mirabile intreccio tra teoria e prassi è proprio l'esecuzione di un brano. Chi possiede un bel tocco ha una marcia in più, e solo ascoltando quella esecuzione la mente riesce ad aprirsi (come nello zen) e a cogliere davvero cosa voglia dire 'tocco'.

Pertanto, questo è uno di quei casi in cui occorre confrontarsi con l'ascolto, potenziandolo. È altresì il caso di rivalutarne l'utilizzo durante la lezione di pianoforte, perché la prassi dell'esecuzione del maestro è caduta in disuso, e sarebbe oggi poco praticabile per l'enormità del repertorio di riferimento. Ma la riproducibilità meccanica consente per fortuna, col dispiacere di molti, di ovviare a questo inconveniente. Per capire il tocco si ascoltino maestri come Rubinstein, Cortot, Ciani, Rachmaninov. E si evitino i pianisti reazionari di grido, che hanno nella maggior parte dei casi perso quella sensibilità per potenziare invece l'aridità del virtuosismo (per "pianisti reazionari di grido" si intendono quelli che portano avanti le istanze del 'repertorio' intese in senso sacrale; una minoranza di pianisti 'contemporanei' hanno invece cercato

di rivoluzionare quelle scelte, arrivando, paradossalmente, a donare spunti di riflessione più interessanti, e a portare avanti, da veri eredi dei grandi del passato, le istanze più autentiche della composizione e dell'arte strumentale pianistica).
In ogni caso, giusto per avere a portata di mano una eventuale compilazione, riportiamo le voci più interessanti elencate da Matthay:
PRINCIPI MASSIMI DI COMBINAZIONE:
– sola attività di dito, mano giacente sciolta, braccio che si regge da sé;
– attività di dito con attività della mano, braccio che si regge da sé;
– attività di dito, con attività di mano, più peso del braccio 'allentato' (rilascio, abbandono dei muscoli che reggono il braccio, che però non ne impediscono il movimento).

CLASSIFICAZIONE DEI 'TOCCHI':
– di staccato di dito (otto specie); - di staccato di mano (sei specie); di staccato di braccio (quattro specie); di tenuto e legato. Questi ultimi possono essere ottenuti utilizzando un peso 'giacente', vale a dire quello sufficiente ad abbassare il tasto, produrre il suono, e trattenere giù il tasto medesimo; possono essere legati o tenuti di dito, di mano, di braccia. Tocchi di rotazione, detti *Seitenstreich* (tocchi di giro), con i quali a volte l'avambraccio partecipa agli altri tipi di tocco enumerati.
Complessivamente, Matthay enumera 42 tipi di attacco al tasto. Ma egli stesso sconsiglia di suonare tenendoli ben classificati in mente...
Anche questo autore, infine, applica una differenziazione tra qualità del suono (iniziativa di peso e muscolare; attitudine ricurva e piatta del dito-braccio) e quantità (specie di costruzione dell'impulso aggiuntivo), ma resta così 'pesante' la classificazione dei tocchi che alla fine l'attenzione del lettore e del pianista si appunta non sul suono ma sul movimento materiale da compiere con il corpo.
NOTA: Tito Aprea, trattando in un articolo (T. Aprea, rubrica "Maestri", Piano Time anno I n. 4/5, luglio/agosto 1983) del problema del tocco, lo identifica col 'peso'. Questa accezione sembra, nel nostro contesto, piuttosto riduttiva. Aprea continua considerando che il minimo peso occorrente per produrre un suono è di circa cento grammi, e che su tastiere particolarmente dure, può arrivare fino ai 120, 130 grammi. Il variare del tocco corrisponderebbe, così, alla variazione del peso impiegato, a seconda della partecipazione di avambraccio, braccio, spalla e torso. Noi

parleremmo, in questo caso, di *volume di suono*, e non di *tocco* propriamente detto.

INTENSITÀ DEL SUONO

Non è un grosso problema definire l'intensità del suono come quella gamma intermedia di volume intercorrente tra il silenzio e il maggior 'forte' possibile. Più difficile è comprendere, come già detto più volte, che quella gamma di sonorità spesso non è in funzione di una forza, ma della velocità di attacco del tasto e quindi della velocità del martelletto che percuote le corde.
Importante la nozione che l'intensità del suono, quando scatenata per inviare un segnale di attenzione all'ascoltatore, può essere sostituita da una repentina inversione del senso musicale della frase. Si tratta di un'osservazione psicoacustica, e tuttavia di grande utilità...
Importante, a fini didattici, è la precisazione del rapporto tra le intensità, vale a dire del crescendo e del diminuendo. Riflettiamo, a mo' d'esempio, su quali possano essere le componenti psicoacustiche nell'esecuzione di un diminuendo:

– diminuendo cantabile: ogni nuovo suono prende l'intensità pari al decremento di quello che lo precede;
– diminuendo ritmico: ogni nuovo suono ha intensità minore di quello precedente ma non pari al decremento di quello stesso. Viene definito 'ritmico' perché generalmente non si accompagna ad un rubato, e perché il segnale di attenzione lanciato da questo diminuendo di solito risolve la frase ritmicamente;
– diminuendo eco: ogni nuovo suono è di molto inferiore a quello precedente (di solito su note ribattute).

Si tenga presente che per decremento si intende la diminuzione di intensità funzionale al tempo che passa tra l'emissione del primo suono considerato e quello successivo. Sarà superfluo ma non inopportuno precisare che il tempo potrà essere uguale alla pulsazione metrica, oppure si potrà utilizzare un tempo rubato, o si potrà effettuare un rallentando (volontario, naturalmente): quello che conta è il rapporto tra i suoni emessi, perché per decidere l'intensità del secondo occorre tener presente il naturale affievolimento del primo.

ESERCIZIO. Con la guida del maestro riprodurre su una semplice frase un diminuendo, tenendo conto delle differenti componenti appena elencate.

PEDALE

L'uso del pedale viene procrastinato il più possibile dagli insegnanti pigri. Ed è errore gravissimo, prima di tutto perché non consente all'allievo di acquisire quella sensibilità spontanea tipica della pedalizzazione, visto che non gli si insegna subito a sincronizzare i movimenti di alzato delle mani con quello dei piedi. In secondo luogo, se non si usa presto il pedale, ciò comporterà una differente posizione di equilibrio e di postura al pianoforte, ovvero una posizione delle gambe, una distribuzione del peso sulla schiena diversi da quelli che si renderanno necessari quando si deciderà finalmente di usarlo. Allora si dovrà cambiare tardivamente la postura, ridistribuendo nuovamente il peso e replicando il lavoro di ricerca di una postura naturale e rilassata.
Quindi, fin dalla prima lezione è necessario collocare i piedi molto vicini ai pedali, e dopo poche lezioni cominciare ad utilizzarli, con semplici esercizi di legato.
Regola generale per il cambio del pedale: spesso gli allievi chiedono al maestro di segnarlo sullo spartito: in quali battute va usato? Imparino gli allievi che il pedale è una cosa e la battuta un'altra. Esistono pedali a cavallo di battute, battute senza pedali, pedali per frazioni di battute. Viceversa, invece di preoccuparsi della battuta, occorre guardare all'armonia, o per tradurlo impropriamente in 'allievese', "agli accordi che cambiano". La regola generale del pedale, per iniziare, è che esso va cambiato quando muta l'armonia. L'"armonia che cambia" non comprende i rivolti degli accordi, vale a dire quegli accordi che variano solo in apparenza, ma che in realtà mutano solo posizione (es. do-mi-sol che diventa mi-sol-do). Possono esistere, in diversi brani, pedali che sovrappongono più armonie. Ma questo riguarda una fase più avanzata dello studio, e in ogni caso generalmente vengono segnalati dal compositore o dall'insegnante.

ESERCIZIO. Esercitarsi sulla posizione del piede: il piede va posto in linea col pedale. Facendo leva col tallone poggiato, la parte anteriore del piede abbassa ed alza il pedale senza causare suoni accessori, ma accompagnandone il movimento.

Tipologie comuni di pedale: il pedale di risonanza può essere in battere (si abbassa sul suono); in levare o legato (viene abbassato, in sequenza, subito dopo il suono); anticipato (abbassato prima dell'attacco dei tasti, o preliminarmente, come indica Neuhaus). Esistono molte variabili intermedie di pedale, affidate alla sensi-

bilità dell'esecutore; il cosiddetto 'mezzo pedale', ad esempio, può tenere un basso anche quando entrambe le mani stanno suonando in registro più acuto: ciò consente simpatici effetti stereofonici (illusione delle 'tre mani') e spiega la scrittura polifonica di certi passaggi.
Gli altri pedali: il pedale 'una corda' non va usato solo per attenuare il suono, ma anche e soprattutto per intervenire sul suo timbro: mescolando l'uso dell'"1 C" (una corda) con il tocco si possono creare magie molto interessanti. Il pedale tonale viene generalmente usato poco e malissimo. Di norma non viene usato nei classici, ma ciò è un errore: dovremmo allora per coerenza suonare i classici solo su vecchi fortepiani? Possiamo distinguere il discorso filologico da quello della moderna interpretazione: essi possono tranquillamente convivere in ambiti separati.

ESERCIZIO. Suonare senza pedale le seguenti triadi consecutive, con diteggiatura 1-3 (mano destra): do-mi; re-fa; mi-sol; fa-la; sol-si; la-do; si-re; do-mi. Risuonare queste triadi usando il pedale in levare, quindi ottenendo un effetto di legato tra le diverse triadi. Ricordarsi di suonare sempre molto lentamente.

Errori comuni: per chi è in fase più avanzata, vale la pena di segnalare che il pedale può essere tenuto nonostante le pause, senza per questo violare il segno. Spesso, le pause indicano il tipo di tocco che va usato, tocco che può essere combinato benissimo con l'uso del pedale tenuto.
Viceversa, ad accordi lunghi o armonie lunghe possono applicarsi differenti effetti realizzati col pedale. Nel jazz, ad esempio, l'alzato improvviso del pedale crea un caratteristico suono percussivo, come del resto può ottenersi una certa percussione abbassando il tacco sulla pedana di legno o sul palcoscenico.

RITMO

Leimer definisce la ritmica come "movimento ordinato e misurato" (C. Leimer, *Metodo rapido di perfezionamento pianistico*, Trieste 1933, Casa Musicale Giuliana, prima edizione Mainz 1931). Allora si deve ritenere che Raul Pugno (allievo di Mathias il quale era a sua volta allievo diretto di Chopin) non avesse senso del ritmo. E che Cortot fosse un principiante. Il ritmo, invece, è una "pulsazione" che si svolge all'interno del tempo, e meno si aggiunge a questa definizione, meglio è. Però ha ragione anche

Tito Aprea che in un vecchio articolo scriveva: «Il diligente giovane esecutore deve iniziare il suo studio rispettando rigorosamente il tempo. Nei suoi precetti Schumann scriveva "suona in tempo, l'esecuzione di certi virtuosi procede come il passo degli ubriachi. Non fartene un modello"» (T. Aprea, "Maestri", su Pianotime anno II n. 16/17). Non farsene un modello è ottimo consiglio, visto che i virtuosismi vanno lasciati ai pianisti di un'altra epoca. Ma cercare di trovare la 'propria' pulsazione, a studi avanzati, è l'unica cosa che possa contare per un vero musicista.

ESERCIZIO. Come anche Neuhaus segnala, spesso gli allievi confondono crescendo e diminuendo con accelerando e rallentando, nel senso che quando rallentano effettuano anche un diminuendo, e viceversa. Dopo aver spiegato ed esemplificato con accuratezza la differenza tra le nozioni, l'allievo riproduca al pianoforte un accelerando, un rallentando, un diminuendo, un crescendo.
ESERCIZIO. L'allievo riproduca:
– un accelerando misto ad un crescendo;
– un accelerando misto a un diminuendo;
– un rallentando misto ad un crescendo;
– un rallentando misto ad un diminuendo;
– una frase crescendo che prima rallenti e poi acceleri;
– una frase decrescendo che prima rallenti e poi acceleri; etc.

METRONOMO

Il metronomo è uno strumento che misura la pulsazione metrica posta come unità di riferimento temporale di un brano. Più impropriamente serve "a misurare il tempo dell'esecuzione", che invece è il tempo di svolgimento di un brano ed è comprensivo delle agogiche e delle libertà interpretative. Varie forme di metronomo furono proposte fin dal 1701 (cosa generalmente ignorata); ma la sua versione definitiva fu brevettata da Johann Nepomuk Maelzel nel 1816. Un successivo processo stabilì che il vero inventore del metronomo era stato D.M. Winkel, che fu non il primo né l'ultimo a subire l'ingiusta attribuzione di un'invenzione a un terzo. Tutto ciò, che potrebbe parere ozioso, in effetti non lo è, perché ci consente, in base all'anno di composizione di un brano o di uno studio, di risalire all'indicazione autografa di metronomo. Evidentemente, le indicazioni su composizioni che precedono il 1816, come fa giustamente notare anche Tito Aprea, sono da attribuire ai revisori. Inoltre, indicazioni posteriori di poco a quella fatidica data potrebbero essere il frutto di errori dovuti a un non perfet-

to funzionamento dello strumento. A tutto ciò ci spinge l'ansia filologica. Che non dimentica, però, che i più grandi pianisti ed esecutori si sono sempre infischiati delle indicazioni metronomiche scegliendo, per decidere quale fosse la migliore pulsazione, quella determinata dal loro personalissimo senso interno del gusto.
Più importante, invece, definire le velocità originali stabilite per gli studi: tenuto conto anche dello sviluppo meccanico del pianoforte, si potranno individuare gli stadi del progresso tecnico, che è tanto scienza quanto pura intuizione.

ESERCIZIO. Eseguire uno studio a differenti velocità metronomiche.

LIBERTÀ DELL'INTERPRETE

Quando si studia un brano d'autore, l'interprete procede contemporaneamente allo studio tecnico del brano e alla comprensione musicale dello stesso. Poi, c'è soltanto libertà. Tale libertà consiste nella scelta delle agogiche ritenute più utili, nelle dinamiche (che possono seguire più o meno fedelmente le intenzioni dell'autore), nelle procedure di adattamento, trascrizione, reinvenzione e infine vera e propria alterazione del brano. Naturalmente, sarà la grandezza dell'inteprete a legittimarne la maggior libertà. Viceversa, è molto meglio conservare il puro e semplice segno presente sullo spartito, benché raramente esaustivo e realmente portatore delle reali prassi del compositore (rappresenta un momento volitivo *congelato* nel tempo).

ESERCIZIO. Proporre al maestro due interpretazioni differenti del medesimo brano.

AGOGICA

All'agogica si danno molteplici definizioni, talvolta sminuendone la portata, talaltra accentuandola. Qui non si intende certo iscriversi nel novero di quanti la sminuiscono. Tuttavia, se ne darà una definizione enciclopedica, per completarne la nozione nel paragrafo seguente.
Normalmente per 'agogica' si intende il complesso delle sfumature espressive utilizzate dall'interprete per dare un senso personale alla composizione che sta eseguendo. Queste possibilità espressive consistono in:
– piccoli spostamenti degli accenti metrici;
– conseguenti accelerandi e rallentati;

– conseguente tempo rubato (alterazione dei valori *nel* tempo);
– alterazione dei valori *di* tempo.

DINAMICA

Per dinamica si intende generalmente quella parte dell'espressione musicale riguardante l'intensità del suono. Vale a dire quella relativa alle variazioni di intensità del suono, dal suono appena percepibile a quello con quattro e più "f" (o fortissimo). Nella dinamica, di solito, non si fanno rientrare gli accenti, che però pur modificano l'intensità di un suono: il problema teorico è semplicissimo, perché può essere risolto per insiemi gerarchici. Inoltre, viene sempre sottovalutata l'importanza psicologica della dinamica: in alcune situazioni interpretative, quello che conta non è propriamente l'indicazione del 'colore' (forte o piano) voluto, quanto il fatto che quel colore (ad esempio un forte), in quel punto preciso, indica un 'segnale di attenzione' da lanciare all'ascoltatore. Se si riesce a spostare l'attenzione del fruitore su una frase attraverso un salto logico di senso (un improvviso cambio di tempo, o di tocco), avremo realizzata l'intenzione del compositore prescindendo dall'avere o meno utilizzato il colore segnato. Assumere come dato teorico ciò che è già semplice prassi è qui probabilmente rivoluzionario, ma riveste di nuova consapevolezza la formazione dell'interprete, avvicinando il momento della formazione a quello della prassi concertistica.
Un altro problema solitamente non affrontato per quanto riguarda la dinamica, è l'estrema relatività del codice utilizzato per segnarla sullo spartito: questo codice prevede un numero assai limitato di opzioni, certamente insufficiente al grande interprete. Infine, molti compositori sono assai avari nel segnalare le dinamiche, perché confidano molto sul 'senso' che essi attribuiscono alla loro opera: quest'ultimo dovrebbe condizionare le variazioni di intensità. Così non è, perché molti esecutori tendono a 'clavicembalizzare' qualsiasi spartito, o a seguire soltanto le poche indicazioni dinamiche segnate. Questo alessandrinismo spacciato per filologia in realtà ne capovolge le poche istanze valide, e nuoce moltissimo all'esecuzione musicale.

BATTERE E LEVARE

Il senso della frase dipende in gran parte dall'agogica e dall'impulso ritmico. L'agogica può essere definita come il respiro che

il musicista assegna alle frasi che sta eseguendo, allargandone o restringendone le maglie metriche. Se immaginiamo un brano eseguito in modo assolutamente preciso, e cioè senza alcun accelerando o ritardando, esso sarà privo di una gran parte delle informazioni che ci attenderemmo sul compositore od esecutore (sarà simile ad un suono-rumore presente in natura). Ci sarà soltanto la presenza di una forma o struttura che può essere letta o interpretata attraverso le informazioni che già possediamo (vale a dire che sarà il fruitore o l'ascoltatore ad assegnare a quel brano un significato). Per questa ragione, il musicista assegna spontaneamente una gran quantità di piccoli accenti di senso alla frase che sta suonando, e spessissimo 'altera' impercettibilmente, o in modo volutamente esagerato, la metrica degli accenti. In tal senso, basterà alterarne uno soltanto, ed ecco che tutti gli altri, spostandosi nel tempo anch'essi, diverranno 'accenti virtuali'. Attraverso l'agogica il pianista, dopo averlo realizzato, 'recupera' lo spostamento riportandosi nel tempo 'giusto', vale a dire che, data una certa frase, egli la dilata e la restringe in modo da ritrovarsi 'nel tempo' attraverso un accento che cade metricamente al posto giusto. Questo, almeno, in teoria. Tuttavia, più grande è l'interprete, più questo ritorno nel tempo giusto diventa teorico, perché il 'senso' che egli assegna alla frase è talmente autorevole e direzionato da prevalere sulla semplice scansione metrica. Così, una delle utopie del pianista è senz'altro quella di non suonare mai in battere, ma sempre con un impercettibile levare: è una utopia perché è qualcosa che viene raggiunto solo dai grandissimi (altri, al contrario, rendono tutto così veloce e metrico da sembrare dattilografi o telescriventi...), ed è una utopia paradossale perché sembrerebbe negare la ritmica e condurre ad una esecuzione 'nel tempo' ma 'fuori dagli accenti metrici'. Però, si tratta di una utopia che valorizza il senso (la direzione o significato che assegniamo alla musica che stiamo suonando) e l'interprete.

ESERCIZIO. Esercitarsi a riprodurre con la sola mano destra una frase tratta da un celebre brano, e proporne agogiche differenti.

ACCENTI

Alla luce di quanto appena descritto sullo spostamento degli accenti, l'allievo dovrà per questo sentirsi autorizzato a non lavorare a lungo sulla precisione della metrica? Assolutamente e naturalmente no: dovrà perfezionare a lungo la scansione del suo 'battere' e del suo 'levare'. Bisognerà, per il battere, tener conto dei movi-

menti, o tempi, forti e mezzoforti. Occorrerà che l'allievo sappia assegnare o meno la direzione di 'senso' ad un accordo dato in tempo forte e in battere. Dovrà essere capace, in altri termini, di *non assegnare alcuna alterazione ritmica* al battere. Per il levare, dovrà esercitarsi a pensare le pause che lo precedono. Dovrà altresì padroneggiare in modo metricamente preciso tutti i sincopati o spostamenti dell'accento. Lo swing verrà più avanti.
Ultima notazione: nell'accentare, attenzione a non spostare il centro di gravità e di equilibrio della mano: se il dorso della mano viene squilibrato (e viene a muoversi troppo), il controllo delle dita diventerà più complesso, per la presenza di un parametro in più di cui tener conto.

ESERCIZIO. Esercitarsi a riprodurre con la sola mano destra la medesima frase del precedente esercizio avendo cura di rilevare dapprima l'esattezza degli accenti metrici e, successivamente, proporne una leggera alterazione agogica.

TEMPO RUBATO E ALTERAZIONE DEL TESTO

Contrariamente a quello che si potrebbe immaginare, e che molti pianisti e insegnanti realmente pensano, il rubato non è soltanto una pratica romantica e tardoromantica. Difatti, cenni relativi al tempo rubato sono rintracciabili fin dal Duecento e nelle opere di Luìs de Milàn, Zacconi, Caccini (sprezzature delle parti in parlando), Tosi, Quantz, C.P.H. Bach, Mozart, Frescobaldi (lettere), Froberger. Se questo è provato storicamente, è vero anche che per 'rubato', in epoca romantica, spesso si intese uno spostamento degli accenti nell'ambito della battuta (da deboli a forti e viceversa). Pertanto per 'rubato' si dovrà intendere lo spostamento di senso nel tempo che l'interprete attribuisce ad una frase o all'intera struttura ritmica di un brano creando un plusvalore rispetto alle intenzioni del compositore. Questo 'spostamento' di senso è spesso 'in buona fede', vale a dire che è effettuato cercando di realizzare al meglio le 'intenzioni' del compositore. Di fatto, però, esso supera il segno notato in partitura. Lo spostamento di senso nel tempo si realizza attraverso accelerandi, rallentandi, o sincopati (lo spostamento di accento verrà, naturalmente, combinato in vari modi con la volontà di cadere proprio sul battere o cadere sempre leggermente in levare, alterando la stessa natura del tempo forte).
Quando il tempo rubato orizzontale (relativo allo svolgimento della frase melodica) o verticale (relativo a tutti gli elementi in inte-

razione fra di loro: ad esempio lo 'sfalsamento' di un basso e un accordo rispetto alla melodia), assieme all'impercettibile spostamento del battere, ad una libera interpretazione delle dinamiche, e in generale a tutti i parametri di libertà propri dell'interprete, sono presenti in massimo grado in un'unica interpretazione del brano, si presenta una vera e propria "alterazione del testo", oggi meno combattuta che in passato grazie ad una lettura tipica dell'estetica contemporanea (e, aggiungerei, anche grazie ad un certo 'imbarbarimento' e 'impoverimento' delle scuole strumentali italiane). I gradi successivi, in senso logico, di sviluppo dell'azione dell'interprete, saranno la trascrizione del brano, o la sua reinvenzione. In passato c'è stato anche il *pastiche*: da Bach a Stravinskij, in maggiore o minore misura, si è intervenuti sulle musiche più amate scritte dagli altri compositori, e questo ha sempre arricchito, e non sminuito, il valore della musica in senso universale. Oggi, con John Zorn e molti altri compositori, la citazione e la contaminazione diventano sempre più frequenti, e certamente il futuro ci riserva la formulazione di nuove unità semantiche costituite da fonemi multipli e appartenenti a culture diverse.
Ultima avvertenza, per gli allievi: tutto quello che si è descritto in questo paragrafo, ovviamente, resta affidato alla maturità dell'interprete, e non ce lo attenderemo certo dai pianisti più giovani o alle prime armi. La vera libertà futura nasce più facilmente dall'appropriazione e assimilazione di quanto è stato ed è, piuttosto che dal semplice gesto trasgressivo.

PASSIONATO

Neuhaus contrappone al rubato il 'passionato'. Il primo comporterebbe generalmente un accelerato; il secondo, specie nei recitativi, richiederebbe spesso un rallentando e un successivo accelerando.
Oggi sotto il termine rubato, come appena descritto, si intende tutto un complesso di piccole alterazioni non riconducibili soltanto a quelle temporali. Ci è sembrato utile, tuttavia, ricordare qui anche il 'passionato'.

NOTAZIONE E TRASCRIZIONE

Scriveva Busoni che ogni notazione di un'idea astratta è già una trascrizione. Normalmente per 'trascrizione' si intende la versione pianistica di un originale pensato per altro strumento. Non si vede nulla di strano, quindi, a immaginare l'esistenza di un grado

intermedio tra il puro pensiero musicale e la sua primissima formulazione. Ma allora la semplice articolazione in un linguaggio definito *è già* trascrizione. Più che di idee astratte sarà opportuno parlare di immagini musicali non ancora scolpite. Non una idealità pura, ma un pensiero ancora indistinto, e tuttavia fortemente caratterizzato. Tanto da consentire all'autore di accogliere o scartare le opzioni semantiche che gli si presentano quando si mette alla tastiera, o quando siede al tavolo per 'notare' quel che ha pensato.
Tuttavia, la prassi ci consiglia molta prudenza quando ci si rivolge ai processi compositivi; essi variano da autore a autore e addirittura da brano a brano. Si può comporre al pianoforte cercando direttamente le idee sulla tastiera. Oppure 'improvvisare' in pubblico, utilizzando in parte forme digitali predefinite, ma anche sorprendendosi di sviluppi inediti. In alcuni musicisti, sorprendentemente, si ritrova anche un profondo senso della forma nonostante la lunghezza delle improvvisazioni.
Nel comporre si può cercare soltanto una atmosfera, procedere per successive sottrazioni, dare prevalenza al dettato razionale e progettuale. Come si vede, la stessa immagine iniziale può essere più o meno definita.

ESERCIZIO. L'allievo si eserciti nell'eseguire una semplice melodia per flauto adattandola al pianoforte, ovvero corredandola di un accompagnamento o di linee polifoniche, o in mancanza, almeno di un basso.

L'ESERCIZIO PREDILETTO DA RUBINSTEIN

Tito Aprea racconta che in suo incontro con Artur Rubinstein questi usava esercitarsi mediante un piccolo esercizio: «mi mostrò il suo esercizio favorito: una serie di articolazioni sulle cinque note iniziali della scala di do, eseguite dalle due mani, con le più varie accentuazioni: doremifasol - famiredore - mifasolfami - redoremifa - solfamire, e poi ricominciava dal do, sollevando molto il dito al quale toccava la nota accentata, e facendolo ricadere con forza sul tasto, cioè... sul ginocchio».
Ma Aprea probabilmente non completa la serie perché, si noti, l'accento va a cadere sempre sulla prima di cinque note successive. La serie completa, quindi, verrebbe ad essere la seguente, che si suggerisce come esercizio:

ESERCIZIO. Eseguire le seguenti successioni diatoniche: <u>do</u>remifasol. <u>fa</u>miredore. <u>mi</u>fasolfami. <u>re</u>doremifa. <u>sol</u>famiredo. <u>re</u>mifasolfa. <u>mi</u>redo-

remi. fasolfamire. (la nota sottolineata deve essere accentata).
Questa serie, da noi ricostruita, è l'unica di quel tipo che consente di accentare il debolissimo quarto dito arrivandoci in articolazione sia dal quinto che dal terzo...

STUDIARE COI RITMI

'Studiare con i ritmi' significa utilizzare ritmi diversi da quelli indicati sullo spartito per risolvere la difficoltà di un passaggio. Ad esempio, data una quartina di semicrome, la si può eseguire aumentando con un punto di valore la prima e la terza nota; aumentando la seconda e la quarta; raggruppando in terzina le prime tre; raggruppando in terzina le ultime tre.
Ma 'studiare con i ritmi' non significa soltanto predisporre alterazioni ritmiche con i punti di valore, con raggruppamenti di terzine, etc. Significa anche, per chi è già avanzato, utilizzare il tocco e abituarsi a rapidi cambi di accentuazione, prescindendo dal tempo forte o debole. Ad esempio, nel caso della nostra quartina, togliendo suono (facendo un improvviso diminuendo) tra prima e seconda nota, tra terza e quarta, e viceversa. Studiando in questo modo si utilizzeranno alternativamente le dita come punti di appoggio, sfruttando quella che è stata definita 'terza fonte di energia'. Si migliorerà la velocità aumentando nello stesso tempo il controllo della dinamica.

ESERCIZIO. Eseguire una successione diatonica accentando primo e terzo suono, e decrescendo fortemente su secondo e quarto.

ESERCIZIO. Provare l'uso di ritmi differenti per accelerare il tempo di esecuzione di uno studio.

OTTAVE

Ricordo di Tito Aprea: José Iturbi, rapsodia di Liszt: tutte le ottave eseguite di polso! (T. Aprea, "Maestri", Pianotime anno I, n. 3, giugno 1983).
Sempre Aprea, su Horowitz: «l'avambraccio è quello che, massimamente, sorregge l'impegno di forza e velocità; il braccio interviene nei momenti parossistici della impetuosità fonica. E, di colpo, secondo le esigenze del testo, le ottave, leggere, escono dai movimenti del polso che assume pulsazioni vertiginose» (T. Aprea, "Quelle mani inverosimili", Pianotime, anno IV, n. 42, settembre 1986).

ESERCIZIO. Eseguire scale di ottave assai lentamente utilizzando solo il polso. Una mano alla volta.

TERZINE SU DUINE

Una volta per tutte l'allievo venga introdotto, ben prima di incontrarli in uno studio o in un pezzo, all'esecuzione delle terzine semplici in tempo binario e soprattutto all'esecuzione delle terzine su duine (e viceversa).

ESERCIZIO. Si chiuda il coperchio del pianoforte, e vi si eserciti tamburellando con le dita la terzina, contando ad alta voce e facendo attenzione a suddividere ogni numero pronunciato: U-NO. DU-E. TRE-E. All''uno' corrisponderà il pollice della mano destra.
Dopo aver svolto la terzina in questo modo con la destra per una decina di volte, si aggiunga la duina con la mano sinistra, facendo coincidere il primo dito della sinistra con quello della destra (pollice e pollice), sul conteggio del primo movimento. Il secondo dito della sinistra va collocata sulla 'e' del 'DU-E'. Dopo aver ripetuto con infinita pazienza la quantità di volte necessaria a non falsare il ritmo, invertire tra terzina e duina, ma cominciare sempre dalla terzina. Il tutto sarà facilitato dando un leggero accento sulla prima nota della terzina. Si faccia attenzione a non rallentare o accelerare.

Naturalmente, la complessa descrizione è l'aspetto teorico di quanto può essere con faciltà esemplificato al pianoforte dal maestro. Gli allievi dovranno ripassare a casa tutte le fasi di studio, e ripetere correttamente l'esercizio, se necessario per più settimane, fino a padroneggiarne completamente l'esecuzione.

IL PIANISTA 'COMPLETO'

Esiste il pianista 'completo'? La risposta è negativa. Si tratta di un falso mito, quello del pianista in grado di eseguire tutto il repertorio disponibile (o buona parte di esso). Basta e avanza che egli abbia conosciuto, studiato, ovvero assimilato soprattutto musicalmente quei brani che hanno fatto la storia della scrittura. Ogni pianista fa delle scelte di repertorio, cosa che accomuna i pigiatasti di oggi ai grandi del passato. Anche i pianisti con un repertorio vastissimo amavano o prediligevano alcuni autori o brani, e solo per esigenze 'tattiche' e/o 'tattili' snocciolavano brani in gran quantità.

DUE TIPOLOGIE PIANISTICHE

Possiamo identificare due tipologie di riferimento relative alla posizione della mano, e più genericamente, al modo di suonare il pianoforte. Naturalmente, il 'tipo' va inteso quasi in senso kantiano, dal punto di vista della scienza pura, e opposto al concetto di 'media'. Come suggerisce Weininger «non soltanto l'oggetto dell'arte, ma anche l'oggetto della scienza è il tipo». Ciò significa che noi evidenzieremo due 'tipi' all'interno dei quali esiste una gamma praticamente infinita di modelli. Gli stessi 'tipi' non potranno mai essere totamente raggiunti o riprodotti, perché se ciò avvenisse avremmo seri problemi ad adattarci a suonare brani così diversi l'uno dall'altro.

Tenendo in debito conto questa premessa, si può procedere non senza dedicare qualche rigo ad un antefatto storico: la possibilità del 'vibrato' su uno strumento a tastiera.

Come è noto a chi si occupa di storia degli strumenti, sul clavicordo era possibile non solo trattenere un suono, ma anche vibrarlo per più tempo grazie ad uno stratagemma tecnico. Il tasto, infatti, azionava una tangente che percuoteva e rimaneva in contatto con la corda; agendo sul tasto con una piccola ondulazione (come fanno i chitarristi) era possibile far muovere la tangente, e provocare il vibrato (detto anche '*balancement*' o '*Bebung*'). Per molti anni dopo l'invenzione del pianoforte la possibilità di trattenere il suono il più possibile, di non farlo decadere, o addirittura di poter ancora agire su di esso, è stata una sorta di utopia felice. Probabilmente da questo desiderio è nato il 'legato', o l'uso di stratagemmi esecutivi che realizzassero l'utopia del suono tenuto (attraverso l'uso del pedale, o del parziale intervento dello smorzatore, o con un ribattuto debole).

È troppo azzardato sostenere, a questo punto, che una intera scuola di esecutori abbia impostato, dapprima coscientemente, e poi in modo per così dire 'automatico', tutto il lavoro sulla tastiera partendo dalla possibilità di tenere il più a lungo possibile i suoni 'legati'? e che per effettuare un legato 'virtuale' assumessero sulla tastiera posizioni 'raccolte', spostando la mano in modo tale da effettuare rapidi cambi in grado di assecondare lo svolgimento della frase?

Chiameremo questi pianisti 'armonisti'; essi preferiscono tenere la mano raccolta (non rannicchiata), evitano aperture eccessive, dividono le frasi per essenziali spostamenti di posizione. La mano resta allineata al braccio, o perpendicolare (su un piano) alla tastiera, e il pollice ha una grande mobilità laterale.

Vi sono poi pianisti che prediligono le posizioni aperte, svolgono un notevole movimento di polso, le loro dita sono in grado di mantenere la tensione anche quando la mano non è allineata al braccio. Per questo generalmente il loro suono è piuttosto debole, (quando sono costretti a 'legare') ma gli è possibile raggiungere maggiore agilità, velocità e precisione perché non hanno bisogno di 'aggiustamenti' di posizione. Proprio in ragione della maggiore velocità, spesso tendono a suonare in modo più slegato.
Assimilerei la prima tipologia (continuando nel gioco dei rimandi storici) al clavicordo (e a Bach, che amava comporre per quello strumento), e la seconda a quella dei clavicembalisti brillanti. Sul clavicordo, come abbiamo visto, tenere o meno un suono legato non costituisce una invariante, ed è naturale che si preferisse muovere il meno possibile la posizione che consentiva di dominare una certa frase. Sul clavicembalo, invece, il legato conta pochissimo. Ancora oggi noi ci riferiamo ad un certo tipo di tocco definito 'clavicembalistico' per segnalare una modalità esecutiva rapida e poco legata.
Dalla messa a fuoco di questi due tipi consegue una importante considerazione sul modo di studiare, innanzitutto per valorizzare ciò che si è, e in secondo luogo per conoscere e potenziare la modalità opposta: il lavoro sul *Clavicembalo ben temperato* favorisce certo gli 'armonisti', ma sarà utile anche ai 'melodisti'. A questa considerazione ovvia, però, va accompagnata l'attenzione da rivolgere allo svolgimento storico delle potenzialità tecniche. Come 'melodista' procederò ad una sequenza che parte dai clavicembalisti brillanti, prosegue con studi di velocità digitale, si chiude con quelli di Chopin. Come 'armonista' lavorerò soprattutto su frammenti tratti da Bach, o adotterò sequenze come la seguente: *Preludio* in do minore dal *Clavicembalo* (scomposto in molti modi); *Giga* dal *Concerto* in Sol minore di Vivaldi trascritto da Bach; il *Presto nach Bach*, terzo studio per pianoforte di Brahms.
Non è inopportuno, a sostegno della tesi, citare il seguente testo: «Sappiamo che le dita, esercitate sul clavicordo, acquistavano il tatto ed una mirabile finezza di movimento, perché la nota che si traeva dal clavicordo non era ottenuta con la percussione, ma con lo scivolare del dito lungo una parte del tasto, e mediante lo strisciamento della tangente metallica su le corde. Questo scivolamento non fu vana idea o semplice giuoco tecnico, ma la causa del modo legato, mentre il dito percuotendo il tasto del cembalo fornito di salterello armato di penna produsse l'articolazione brillante. L'attività degli artisti si concentrò su queste forme di meccanismo, e si ebbero così due generi di articolazioni, il primo dei

quali nacque dal clavicordo, il secondo dal cembalo, ed entrambi sono anche adesso associati nell'arte di suonare il pianoforte» (P. Boccaccini, *L'arte di suonare il pianoforte*, pp. 274-275, Roma 1913, Casa editrice "Musica").

DISCENDENZE E FIGURE

CLEMENTI (caposcuola)
* MOSCHELES
* KALKBRENNER
* LANZA
** RUTA
** PALUMBO (studiò anche con Thalberg)
* CRAMER
** CZERNY (studiò anche con Hummel, Beethoven e Clementi)
** THALBERG (studiò anche con Pixis e Kalkbrenner)
*** B. CESI
*** RENDANO

MOZART (caposcuola)
*HUMMELL
*ATTWOOD
*SEYFRIED
**MARXSEN
***BRAHMS

(* = Grado della scuola)

Esaminiamo alcune figure importanti di questa linea didattica, considerando la cronologia delle date di nascita (altri criteri richiederebbero una pervicacia filologica che non condividiamo, e che comunque non è possibile in questo volume). Si tenga presente che non ci occuperemo dei compositori arcinoti.
MUZIO CLEMENTI. Clementi è stato definito a ragione "padre del pianoforte", perché è il primo ad intuire le possibilità del pianoforte moderno. Nato a Roma nel 1752, ma vissuto a lungo in Inghilterra e lì scomparso nel 1832, ebbe una vita molto attiva, riuscendo a forgiare numerosi allievi di talento. Come compositore, ha scritto una gran quantità di lavori, ma ai pianisti interessano nosoprattutto il *corpus* delle Sonate e, naturalmente, i cento studi dal lungo titolo *Gradus ad parnassum, ossia l'arte di suonare il*

pianoforte esemplificata in una serie di esercizi negli stili severo e libero, op. 44. Il *Gradus*, come viene sommariamente indicato nella prassi quotidiana, viene diviso dall'autore in tre volumi pubblicati contemporaneamente a Lipsia e Parigi, con la seguente successione: 1817; 1819; 1926. Si tratta di studi utilissimi per il pianista, da utilizzare già dal sesto corso, materia obbligatoria per l'esame di compimento medio. Tuttavia, la selezione dei 23 numeri obbligatori per l'esame non risulta oggi soddisfacente, ed è più che opportuno riferirsi alla totalità dell'opera.
Meno interessanti risultano essere i canoni, o gli studi di 'espressione': qualsiasi preludio di Chopin richiede molto più tocco e dà molta più soddisfazione.

JOHANN BAPTIST CRAMER. Cramer è nato nel 1771 a Manheim ed è morto a Londra nel 1858. Così ne scriveva Pietro Boccaccini: «Il Cramer rappresenta dunque la progredita manifestazione di un'arte pianistica sempre più sottile, e non altro. Egli scrive con intenzione puramente meccanica, ma la tecnica sa ornare di ogni artifizio di scuola in modo che il pianista comparisce accanto all'eccellente musicista. Penetrato principalmente del carattere dello strumento, ma dotato di finissimo gusto, esprime, tranne il moto del polso, le forme meccaniche le quali passando a traverso del suo elevato pensiero, sono collegate con bellissimi tratti, nessi e movimenti assai efficaci allo scopo, e si succedono su armonie elettissime. In modo sempre ottimo conduce la struttura dei suoi pezzi, adopera l'arte di scrivere con somma finezza e assoluta padronanza (...). V'è nel Cramer sempre un che di riposato, composto e pensato. Ha una nobile idealità forse troppo temperata, tuttavia fa risaltare il disegno perfetto, ed è assai diligente in ogni particolare, come sempre uguale e corretto nello stile. Egli non respinge qualche elemento nuovo della tecnica come ad esempio le estensioni, ma in massima rimane nei limiti delle forme esistenti, e se accoglie ed assimila qualche elemento nuovo, lo accetta timidamente (...). Ha un meccanismo puro, perfetto, ma bastevole più al passato che all'avvenire, perché ciascuno studio è su quell'andare, e per il grado limitato di forza e per lo svolgimento l'uno riesce simile all'altro (...). Non trascura mai le dita peggiori in passi di note semplici e doppie, i moti contrari, l'eguaglianza tra le due mani, la libera articolazione ed i movimenti particolari del medio, dell'anulare e del mignolo in una azione comune o isolata o nelle doppie note, l'alternamento delle due mani negli staccati e nelle agilità e nelle parti cantabili medie o superiori, con note inferiori da lasciarsi o tenersi. In fine particolarmente nel genere legato il suo pregio è grandissimo» (P.

BOCCACCINI, *L'arte di suonare il pianoforte*, p. 81, Roma 1913, Casa editrice "Musica").

JOHANN NEPOMUK HUMMEL. Compositore, didatta e pianista austriaco (Bratislava 1778, Weimar 1837), benché fosse uno dei migliori compositori dell'Ottocento e dei pianisti più celebrati, è stato ingiustamente trascurato fino quasi ai giorni nostri, che pure con difficoltà recuperano e presentano sue composizioni. Per il pianoforte, e soprattutto per i principi di una diteggiatura più razionale, scrisse importanti opere, anche a contenuto didattico. Tra esse (traduciamo il lungo titolo): *Metodo compiuto teorico-pratico per il pianoforte. Dai primi elementi fino al più alto grado di perfezione* (Vienna 1828; Milano 1844). La sua scrittura pianistica prevede grande agilità di movimento e scioltezza delle piccole articolazioni.

FRIEDRICH WILHELM MICHAEL KALKBRENNER. Figlio del compositore e direttore Christian Kalkbrenner, nacque nel 1785 vicino Berlino e morì a Parigi nel 1849. Conobbe e fu amico di Beethoven, Hummel, Clementi, Chopin. Importante pianista, è ricordato impropriamente solo per l'invenzione (o il perfezionamento, o l'appropriazione) del celebre "Guidamani", un arnese molto in voga in quegli anni. Ma fu anche autore di studi importanti, l'op. 20, l'op. 126, e degli *Etudes de style* op. 143. Scrisse anche un *Méthode pour apprendre le pianoforte à l'aide du guide-mains* (1830) e un *Traité d'harmonie du pianiste* (1849). È uno degli autori che si è cimentato con la scrittura per la sola mano sinistra: *Sonate pour la main gauche* op. 42. Il pianismo di Kalkbrenner poggia sull'azione delle dita e del polso. Una interessantissima guida alle sue *Sonate* può reperirsi in F. PAPI, "Kalkbrenner e le *Sonate* per pianoforte: il trascolorare di un'idea classica", Piano Time n. 128, Giugno 1994.

CARL CZERNY. Czerny (1791-1857) fu allievo di Beethoven, poi di Clementi a Vienna nel 1809 e di Hummel. Boccaccini ne traccia questo ritratto: «Lo Czerny è il grande conoscitore del pianoforte. Egli ci presenta un solo aspetto del meccanismo, ma è il principale; è come se egli avesse voluto risolvere solamente uno speciale problema, l'agilità velocissima, ci mostra questo solo aspetto dell'arte, del quale fra tutti è il maggior cultore. Fa dell'agilità un trattato particolare, che se anche si volesse considerare come un frammento di tutta l'arte, questo frammento per opera di lui diviene una compiuta totalità». Rilevanti le seguenti osservazioni ulteriori: – l'opera di Czerny si indirizza verso l'agilità scorrevole, svolta in ogni combinazione e in ogni estensione per tutte le dita; – la durezza nuoce alle mani; – occorre **valorizzare**

il movimento leggerissimo delle dita nelle prime giunture. Il Czerny trascrittore viene invece indicato da Rattalino come il vero fondatore della didattica pianistica; creò pure l'edizione critica di musica barocca, indicando quei segni di articolazione, agogica e dinamica omessi da Bach. Rattalino non dimentica di segnalare che tutto ciò accadeva, però, entro i limiti di quanto anche Beethoven segnava nelle sue partiture. Pertanto il Bach di Czerny è, per così dire, 'beethoveniano' (P. RATTALINO, "Piano story", *Pianotime* anno I, n. 7, ottobre 1983).

STUDI: L'op. 599 è utile per i principianti, ma presenta scarsa progressione delle difficoltà. L'op. 299, *La scuola della velocità sul pianoforte*, consta di 40 esercizi dedicati prevalentemente all'aspetto digitale. Vari tipi di digitalità hanno ad oggetto i nn. 1, 2, 5, 6, 7, 8 (anche cromatica), 9 (che può precedere il n. 1 dell'op. 740), 20 (eguale andamento per entrambe le mani), 24, 25 (eguale andamento per le mani), 26, 29, 31 (cromatico), 33 (rapide terzine), 36 (moto contrario). Altri studi interessanti: 3 (accordi slegati senza passaggio del pollice); 4 (ritorno sul tasto con passaggio del primo dito); 10 ('albertino' rapido alla sinistra); 12 (arpeggi ad entrambe le mani con passaggio del pollice); 13 (ottave spezzate); 17 (nota tenuta e movimento delle altre dita della stessa mano: **utile**); 20 (salto d'ottava e rapido movimento cromatico ad entrambe le mani); 27 (nota tenuta: cantabilità); 30 (arpeggi spezzati in entrambe le mani); 34 (salto d'ottava, ritorno sul pollice: rapida mano sinistra); 38 (unico sulle terze e note doppie alla mano destra). Da segnalare la selezione operata da Marciano nei *Settanta esercizi progressivi* scelti dalle opere 261, 821, 139, 599, 849, 636, 299. Utile leggere le opere 335 e 339.

È opportuno infine riferirsi dettagliatamente all'op. 740, *L'arte di rendere agili le dita*, precisandone analiticamente il sommario. N. 1: movimento veloce delle dita a mano quieta (diatonico); n. 2: passaggio del pollice in arpeggi alla mano destra e sinistra; n. 3: chiarezza nell'agilità della mano destra; n. 4: movimento leggero nello staccato tranquillo (ottave staccate; terze alla mano destra); n. 5: volate doppie (mano sinistra e destra in rapide scale svolte soprattutto per moto retto); n. 6: chiarezza negli accordi slegati (accordi eseguiti rapidamente nota per nota); n. 7: ribattuto con salto all'ottava (mano destra); n. 8: movimento leggero della mano sinistra (salto d'ottava, semitono cromatico); n. 9: dolce saltellare e staccare (acciaccatura, nota staccata, nota staccata all'ottava bassa: mano destra); n. 10: terze alla mano destra; n. 11: agilità nell'alternare le dita sullo stesso tasto (non ribattuto: nota, semitono cromatico, ritorno su nota e salto all'ottava); n.

12: veloce flessibilità della mano sinistra; n. 13: massima agilità (mano destra: gruppetto già risolto e scala rapida); n. 14: passaggi d'accordi (vale a dire accordi spezzati: cambiano diteggiature e ci si muove lungo la tastiera: m.d.); n. 15: estensioni di decima con inserzioni intermedie; n. 16: alternanza delle dita e moto celere (m.d.); n. 17: scali celeri in modo minore; n. 18: "il passar sopra a mano quieta e dolce tocco": passaggio di una mano sull'altra; n. 19: estensione a mano quieta (decime alla m.d.); n. 20: "ottave doppie": vale a dire ottava con ulteriore salto d'ottava; n. 21: moto retto in entrambe le mani; n. 22: trillo; n. 23: tocco leggero alla mano sinistra; n. 24: studio sul pollice in posizione laterale, destra molto avanzata; n. 25: agilità e chiarezza alla mano destra; n. 26: massima celerità nel passaggio degli accordi (slegati: m.d.); n. 27: indipendenza delle dita (tremolo d'ottava con inserzioni legate: **molto utile**); n. 28: mano tranquilla con movimento delle dita (soprattutto m.s.); n. 29: studio sui gruppetti; n. 30: franca percussione (sequenza di terze o diadi rapide); n. 31: passar sotto del pollice (arpeggi); n. 32: esercizio sul ribattuto di dita con note legate e di ribattuto di accordi staccati (**molto utile**); n. 33: salto d'ottava; n. 34: trilli di terze (realizzati); n. 35: ribattuto e salto all'ottava; n. 36: spostamento laterale del braccio; n. 37: robustezza e chiarezza nell'esecuzione rapida di terzine (spezzate tra mano sinistra e destra); n. 38: ottave spezzate tra sinistra e destra; n. 39: esercizio sulle terze cromatiche; n. 40: accordi staccati (buono per preparare lo studio n. 2 op. 23 di Rubinstein); n. 41: facile movimento delle dita della mano sinistra; n. 42: gruppetti doppi; n. 43: passar sotto del pollice (in arpeggi cominciati col secondo dito); n. 44: cumulativo: staccato alla sinistra; salto d'ottava, nota ribattuta e passaggio del pollice; n. 45: melodie legate con accordi sciolti (nota tenuta il più possibile con la m.d.); n. 46: bravura nella percussione (passaggio del pollice cominciando col secondo dito); n. 47: "dolce e chiara percussione negli accordi sciolti" (senza passaggio del pollice); n. 48: studio sul trillo; n. 49: studio sulle ottave; n. 50: studio di bravura nella percussione.

IGNAZ MOSCHELES. Pianista e compositore (Praga 1794 - Lipsia 1879), fu allievo di Clementi a Vienna, ma solo per breve tempo. Lì conobbe e diventò amico anche di Beethoven. Fu molto apprezzato come insegnante, e maestro per qualche tempo di Mendelssohn. Fu grande improvvisatore, con un pianismo brillante di ascendenza clementina. I suoi Studi op. 70 sono ancora oggi molto usati (soprattutto per il compimento medio) perché pur nascendo da una matrice classica strizzano l'occhio a trovate di genio di tipo romantico. Ciò può verificarsi, ad esempio nel

n. 3, che è evidentemente servito di modello allo Studio n. 2 op. 10 di Chopin. Il n. 2 insegna ad eseguire accordi nell'arpeggiato legato; ogni singola nota viene 'battuta': ecco le 'batterie' di Liszt. Il n. 4 è dedicato alla leggerezza, perché presenta rapide volatine di semibiscrome. Anche il numero 5 può essere confrontato col terzo di Chopin perché si occupa della mano destra che esegue contemporaneamente accompagnamento e melodia. **Utilissimo il numero 8** per lo scioglimento del polso nella tecnica d'ottava. **Anche il numero 11 è importante**, perché, benché la mano destra esegua degli arpeggi, è costruito in modo tale da rafforzare le sonorità appoggiandosi sul pollice. **Per chi avesse problemi col quarto dito, e volesse rafforzarlo, ecco il n. 14**. Per il legato e sostenuto, il n. 17; per il ribattutto tra pollice e secondo, il n. 19, per il ribattuto con quattro dita, il n. 22. Il conclusivo e lunghissimo numero 23, "combattimento di demoni", mira allo sfavillio esecutivo e al consolidamento e rafforzamento nell'esecuzione.

SIGISMUND THALBERG. Pianista, didatta e compositore austriaco fu molto attivo in tutta Europa, ma specialmente a Napoli dove trascorse gli ultimi anni di vita (Ginevra 1812, Napoli 1871). Fu allievo di Pixis, Kalkbrenner e Hummel, ma solo con lezioni sporadiche. Fin dall'età di quattordici anni, infatti, Thalberg fu dotato di talento notevolissimo, tale da fargli acquisire una fama europea simile a quella di Liszt. E a Liszt fu idealmente contrapposto dai contemporanei in numerose polemiche, a partire da una famosa sfida pianistica tra i due, avvenuta il 31 marzo 1837, quando entrambi i pianisti avevano ventiquattro anni. Liszt aveva attaccato Thalberg contestandogli soprattutto la vacuità delle sue composizioni, ritenute, letteralmente, "vuote, mediocri, monotone e noiose". Ne consegue, naturalmente, che anche Liszt doveva riconoscere (cosa che fece in una lettera indirizzata a George Sand) che evidentemente il talento esecutivo del suo antagonista potesse essere realmente prodigioso. In effetti, anche se generalmente si indica Liszt come vincitore di quella contesa, molti non mancarono di notare che Thalberg aveva più efficacemente sedotto il pubblico presente. Il valore compositivo di Thalberg (autore di numerose trascrizioni, studi, e brani per pianoforte) viene generalmente sminuito, ma Fétis gli riconosceva alcune importanti innovazioni:

- utilizzare per la prima volta brillantezza esecutiva e melodia (ciò avveniva attraverso arpeggi dotati di grande potenza sonora, senza scardinare la bellezza di suono);
- utilizzare artifici tecnici per utilizzare parti disparate (medie, acute e basse) della tastiera;

– **dare alle mani e alle dita di ciascuna mano totale indipendenza di suono e accenti**: eseguire una melodia senza sminuire la potenza dell'accompagnamento, etc.;
– riuscire ad utilizzare la progressione dinamica dello strumento fino ad imitare la sonorità dell'orchestra.

ALTRE DISCENDENZE

Non è inopportuno soffermarsi anche sulla linea genealogica che parte da Cesi, capostipite della scuola napoletana (cronologicamente preceduto da Lanza, gli esiti di Cesi furono quelli di vero caposcuola). Da ciascun musicista dell'elenco possono essere dedotte, al di là della genealogia, informazioni preziose di carattere tecnico e musicale. Anche se procedendo, talora, *per moto contrario.*

BENIAMINO CESI (Caposcuola)
ha per allievi S. CESI, LONGO, MARTUCCI, ROSSOMANDI, DEL VALLE DE PAZ, ESPOSITO, FLORIDIA, CILEA, ROMANIELLO, MARCIANO, WEBB-JAMES
Di S. CESI sono allievi:
* VITALE, che a sua volta ha per allievi
** CAMPANELLA
** DE FUSCO
** MUTI
Di LONGO sono allievi:
* APREA
* DENZA (di cui è allievo CICCOLINI)
* ALFANO
* CAPUANA
* CARRO
* BILOTTI
* VOTTO
* LONGO (Achille e Miriam)
* DE BARBERIIS
Di MARTUCCI sono allievi:
* ANFOSSI (di cui è allievo MICHELANGELI)
* CILEA (studiò anche direttamente con B. Cesi)
* MUGELLINI, di cui sono allievi:
** AGOSTI
** TIPO
Di ROSSOMANDI sono allievi:
* BRUGNOLI di cui è allievo
** SILVESTRI, di cui sono allievi

*** MANNINO
*** PERTICAROLI

*GARGIULO

* CALACE di cui è allievo
** CANINO

* SCARAMUZZA di cui sono allievi
**ITURBI
**ZADRA
**GINASTERA
**LOCATELLI
**ARGERICH
**GELBER

* FINIZIO

* FASANO

Di ANTONIETTA WEBB-JAMES sono allievi:

* EUGENIO FELS
**GIROLAMO DE SIMONE

ALCUNE FIGURE

FRANCESCO POLLINI (1763-1846), di Lubiana, lascia un *Metodo per il clavicembalo*, nel quale però tace sia dell'articolazione delle dita che del polso, indicandovi tuttavia buone digitazioni per le scale e per le terze legate. **La sua digitazione della scala per semitoni è ripresa e riportata da Cesi nel *Metodo per lo studio del pianoforte*.**

FRANCESCO LANZA (Napoli 1783-1862) Figlio del compositore e didatta napoletano Giuseppe Lanza, fu allievo di Clementi e Field. Tornò a Napoli nel 1804, dove iniziò con un concerto al teatro de' Fiorentini una splendida carriera concertistica. Nel 1827 gli viene assegnata la cattedra di pianoforte al Conservatorio S. Pietro a Majella, dove ha come allievi Ruta e Palumbo. Lanza è considerato cronologicamente il fondatore della scuola pianistica napoletana, ma vero impulso organico fu dato nel 1866 da Beniamino Cesi.

STEFANO GOLINELLI (Bologna 1818-1891). Fu considerato da Hiller il miglior pianista italiano dell'epoca. Dopo aver avuto la cattedra presso il Liceo musicale di Bologna, si dedicò alla composizione, riuscendo ad essere uno dei primi pianisti italiani a superare l'idea del virtuosismo fine a sé stesso, soprattutto nelle trascrizioni.

FRANCESCO FLORIMO (Reggio Calabria 1800-Napoli 1888). Importante compositore ed uomo di cultura. Operò a Napoli, dove

fu direttore del S. Pietro a Majella. Fu membro di diverse accademie, e pubblicò molte opere usate come fonti (benché presentino parecchi errori). La più importante è *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori*, 1880-82.

PAOLO SERRAO (Catanzaro 1830-Napoli 1907) Allievo di F. Lanza, G. Parisi e C. Conti insegnò composizione al Conservatorio, avendo come allievi Cilea, Leoncavallo, Giordano, Martucci... Fu amico di Rossini e Verdi. Di quest'ultimo, come operista, subì l'influenza.

NICOLA D'ARIENZO (Napoli 1842-1915). Fu insegnante al regio albergo dei Poveri e poi, dal 1875 al 1912 al Conservatorio. Ebbe come allievi Denza e Leoncavallo. Fu critico musicale della «Rivista musicale italiana».

BENIAMINO CESI (Napoli 1845-1907), dopo aver studiato col padre e con Albanesi incontrò Thalberg diventandone il migliore allievo. Vinse giovanissimo la cattedra al Conservatorio di Napoli, per poi 'congelarla' per alcuni anni. Dopo alcune incomprensioni con Thalberg si riappacificò con lui dando il suo nome al secondo figlio. Dopo un viaggio trionfale in Russia fu colpito nel 1891 da una paralisi totale al lato sinistro. Tornato a Napoli dopo una assegnazione provvisoria al Conservatorio di Palermo, continuò l'attività didattica fino all'anno precedente la morte. Cesi è considerato il padre e il fondatore della scuola pianistica napoletana, come si è potuto constatare dallo schema riportato nei paragrafi precedenti. Fu autore di una importantissima raccolta, il *Metodo teorico pratico per lo studio del pianoforte* in 12 fascicoli (Milano 1893), e di numerosi altri lavori: *La tecnica del piano*; *Elementi-metodo per lo studio del pianoforte*; *Storia ed origine del pianoforte* (due volumi). Ha composto un'opera, numerosi brani per pianoforte, studi e realizzato importanti revisioni di classici.

ALFONSO RENDANO. Nato vicino a Cosenza nel 1853 e morto a Roma nel 1931, Rendano studiò al Conservatorio di Napoli, e poi con Thalberg (si incontrarono al circolo Bonamici nel 1864). Dopo essersi perfezionato a Parigi e Lipsia tenne concerti in tutta Europa, diventando famoso. Fu amico di Hans von Bulow e Liszt. Richiamato a Napoli per insegnare in Conservatorio, si dimise per difformità di vedute con il consiglio dell'istituto e per tre anni diresse una scuola pianistica da lui fondata. Rendano viene ricordato anche per aver inventato un pedale dall'effetto simile a quello tonale, ma con un meccanismo diverso che prende il nome di "pedale indipendente". Molte sue composizioni sono particolari dal punto di vista musicale e piacevoli anche pianisticamente.

VINCENZO ROMANIELLO (Napoli 1858-Napoli 1932), piani-

sta e compositore insegnò al Conservatorio di Napoli a partire dal 1879, svolgendo anche attività concertistica. Fondò a Napoli nel 1889 un circolo di esercitazioni musicali, e diresse dal 1901 al 1906 la "Società del Quintetto". Compose diversi pezzi per pianoforte, tra cui due suites "in stile antico" e scrisse un *Metodo completo del meccanismo del pianoforte*. Da alcuni autori, per la prolifica e intensa attività didattica svolta anche presso il Reale Educandato Maria Pia, è considerato come uno dei padri della scuola pianistica napoletana che però deve essere più correttamente riferita a Beniamino Cesi, sia per la mole di allievi che per la sistematicità del metodo. (Su Vincenzo Romaniello si confronti anche l'Appendice a questo volume).

ALESSANDRO LONGO (Cosenza 1864-Napoli 1945). Pianista e compositore, fu allievo di Cesi e Serrao al Conservatorio di Napoli, dove insegnò fin dal 1897. Fondò il circolo musicale "D. Scarlatti", la "Società del quartetto" (1914) e la rivista specializzata "L'arte pianistica". Proprio sulle pagine di quella rivista dialogò serratamente con e contro Attilio Brugnoli, in difesa della scuola pianistica napoletana. Autore prolifico, ma anche didatta, scrisse *Tecnica pianistica* (1942), *Dieci lezioni teorico-pratiche per l'avvicinamento allo studio del pianoforte*, *Cento studi di perfezionamento da opere di Bach*, *Chopin etc.*

FRANCESCO CILEA (Reggio Calabria 1866-Varazze 1950), fu avviato allo studio in un convitto di Napoli. Per intervento di F. Florimo venne iscritto al Conservatorio, dove subito si segnalò come valente compositore. Fu allievo di P. Serrao per la composizione, e di B. Cesi e G. Martucci per il pianoforte.

SIGISMONDO CESI (Napoli 1868-1936), figlio di Beniamino, idealmente considerato il più fedele erede della sua scuola e tecnica (cosa peraltro non dimostrata scientificamente), fondò con Ernesto Marciano il noto Liceo Musicale di Napoli. Il Liceo ebbe come direttori successivi Martucci, Cilea, Napolitano, Alessandro Longo, Gargiulo e Laura Marciano, nipote di Ernesto. Io stesso conobbi e lavorai con Laura Marciano, insegnando per molti anni al Liceo Musicale. Laura Marciano mi fece dono di alcune pubblicazioni del Liceo, oggi vere rarità.

MARIO TARENGHI (Bergamo 1870-Milano 1938) fu allievo a Bergamo di D. Fumagalli e a Milano di M. Saladino e A. Catalani. Operò a Milano come direttore di una scuola musicale privata. Le sue composizoni pianistiche ebbero molta notorietà (tra le più famose: *Bozzetti dal vero*, *Piccole scene d'infanzia*, *Primavera*).

SAVASTA ANTONIO (Catania 1874-Napoli 1959). Benché fossero giovanissimi, ebbe tra i suoi allievi Pilati, Longo e Gargiulo.

Insegnò a Napoli dal 1909 al 1938 componendo diversi pezzi tra cui opere per pianoforte.
GENNARO NAPOLI (Napoli 1881-1943). Allievo di N. D'Arienzo, fu fecondo autore e critico musicale nonché redattore capo della rivista «L'arte pianistica». Insegnò sia al Liceo Musicale di Napoli che in Conservatorio, a partire dal 1916.
ACHILLE LONGO (Napoli 1900-1954), figlio di Alessandro, compositore e didatta operò a Napoli fin dal 1934, diventando nel '40 titolare della cattedra di Composizione.
RENATO PARODI (Napoli 1900). Compositore, allievo di G. Napoli. Ha curato molteplici riscoperte di opere del Settecento napoletano.
TERENZIO GARGIULO (Torre Annunziata 1903-Napoli 1972). Pianista e compositore allievo di Rossomandi e G. Napoli. Diresse dal 1962 il Conservatorio S. Pietro a Majella. Ha scritto numerosi pezzi ed esercizi per pianoforte.
MARIO PILATI (Napoli 1903-1938). Compositore e critico musicale insegnò in diversi conservatori, stabilendosi in quello di Napoli dal '30 al '33. Collaborò con diverse testate, tra cui la «Rassegna Musicale». Fu attivissimo compositore nonostante la brevità della sua vita.
ANTONIO CECE (Napoli 1907-Roma 1971). Compositore, allievo di G. Napoli, fu prolifico autore di musica per pianoforte, liriche, revisioni.

TRE RAMI DA CESI

Così lo storico Rattalino si riferisce ai differenti orientamenti degli allievi di Cesi: «A destra restò Alessandro Longo, uomo d'ingegno e abile didatta, ma anche carattere bizzoso, facile ai risentimenti personali, impulsivo. Il Longo, che insegnando praticava parte di quanto si andava predicando sull'altra sponda, per spirito polemico si diceva contrario ad ogni innovazione, riguardando come futili e inutili cose come le ricerche spregiudicate sulla natura della tecnica. A sinistra andò Florestano Rossomandi, che non era una tempra d'indagatore, ma che era un uomo pratico, sagace, prontissimo nel capire e far sue le conclusioni delle nuove teorie e nello sfruttarle abilmente senza uscire del tutto dalla tradizione della scuola di Cesi. Al centro si potrebbe collocare Giuseppe Martucci, che non s'imbarazzò molto di questioni tecniche ma fu invece, soprattutto, un maestro di stile. Dalla sua scuola uscì però il più colto dei didatti italiani del tempo, Bruno Mugellini, che sollevò in Italia la questione dell'insegnamento della tecnica. Il Mugellini,

dopo lunghe e travagliatissime esperienze, arrivò a fissare i suoi concetti sulla tecnica verso il 1907 e cominciò a propagandarli, suscitando un putiferio di veementi proteste» (P. RATTALINO, *Le grandi scuole pianistiche*, Milano 1992, Ricordi).
Secondo Piero Rattalino, Vincenzo Vitale, come allievo del figlio di Beniamino Cesi, Sigismondo, avrebbe ereditato buona parte della lunga tradizione della scuola napoletana, rielaborandola in modo originale. A parere nostro, invece, Vitale non ritenne di utilizzare o valorizzare tutta una serie di elementi caratteristici di quella scuola, **soprattutto quelli relativi al legato e al tocco**. Questa certezza ci viene dall'insegnamento diretto tramandato oralmente da una allieva diretta di Beniamino Cesi, padre di Sigismondo: Antonietta Webb-James.

IL PIANOFORTE "ROMANTICO"

Nel 1837 Fétis cita come scopritori del nuovo continente pianistico Hummel (nato nel 1778) e Moscheles (n. nel 1794). Ma considerando che tra il 1820 e il 1830 il pianoforte subiva una mutazione nel senso della robustezza (rivestimento del martelletto più spesso, telaio più robusto), e del timbro (dimensione della sonorità), Rattalino propone una differente cronologia di riferimento: **1833**, *Studi* op. 10 di Chopin; **1834**, trascrizione di Liszt della *Sinfonia fantastica* di Berlioz; **1835**: preparazione della prima versione degli *Studi Sinfonici* di Schumann; **1837**, *Studi* op. 25 di Chopin; *Studi Sinfonici* di Schumann; *Reminescenze dei Puritani* di Liszt (P. RATTALINO, "Piano story", in Pianotime, anno V, n. 46, gennaio 1987). Questo comporterebbe che Chopin e Liszt costruivano la forma pensando al 'colore' dei nuovi pianoforti. In un altro articolo, Rattalino ricorda la testimonianza di Rodolfo Caporali: le sonorità di Paderewski, Rosenthal, Busoni, Backhaus erano sufficienti anche in sale con limiti acustici. Non altrettanto si poteva dire di Cortot. Lo studioso rileva che certe discussioni sulle modalità tecniche di 'peso' e 'rilassamento' furono originate proprio dall'insufficiente equilibrio tra «meccanica e massa di suono ... che nel pianoforte di fine Ottocento, rispetto al pianoforte romantico, si era perduto» (P. RATTALINO, "Quel suono nasce in testa", Pianotime, anno V n. 50, maggio 1987).
Ma quello che qui più importa è la seguente ipotesi: i pianisti del periodo classico avevano sviluppato la tecnica fino al massimo dell'eseguibile tenendo la mano in una posizione 'naturale'. I pianisti romantici si spingono oltre, e assieme al tocco, sperimentano tecniche che prevedono l'uso della mano in posizioni

estese, molto meno 'naturali'. Noi abbiamo visto che la mano non è mai in una posizione 'naturale'; i nostri sforzi vanno certamente nel senso di ricercare la maggior rilassatezza e naturalezza possibile, ma una posizione inerte, o perfettamente fisiologica, sembrerebbe una contraddizione in termini. Di certo, tuttavia, esiste uno scarto notevole tra ciò che è richiesto alla mano da un compositore 'classico' e da uno 'romantico'. Quali risposte didattiche e formative ne dobbiamo trarre? Di certo non è pensabile che il giovane pianista possa restare 'parcheggiato in attesa', per anni, su brani del periodo barocco e classico, prima di spingerlo a confrontarsi con gli autori romantici. Né si può pensare che il passaggio dalla tecnica lineare di Bach a quella di polso di Chopin possa avvenire di botto. L'ipotesi migliore sembra essere quella di predisporre delle stringhe logiche di studi ed esercizi (anche d'autore) in grado di preparare in modo non casuale la mano dei giovani. Questo, purtroppo, per quanto riguarda il pianoforte, è stato fatto poco e male, nel senso che il problema viene risolto in modo molto empirico (o, direbbe Neuhaus, 'sperimentale') da ciascun maestro. Ma certamente esiste una possibilità di approccio 'scientifico', che consente ai più deboli o meno istintivi degli studenti di arrivare gradatamente a suonare le musiche di autori che richiedono maggiore sforzo alla mano. Se questa esigenza è molto sentita dai docenti e dagli storici più sensibili, non esiste ancora uno studio *ad hoc* che affronti in modo esauriente o almeno sufficiente il problema. Imponenti lavori musicologici vengono dedicati alle composizioni ritenute auree, ma degli studi nessuno si occupa, al punto da dover considerare preziosa persino la sporadica indicazione dell'anno di composizione. Queste "Funzioni strutturali della didattica pianistica", raccolte in "Stringhe logiche e progressive per l'apprendimento della tecnica" ancora non esistono, e saremmo felici di regalare l'idea a quello studioso che potesse occuparsene in modo scientifico.

STRINGHE LOGICHE

Non può essere questo il luogo per poter esaurire un argomento così vasto e importante. Tuttavia, a mo' d'esempio, ci si potrà almeno riferire ad alcune stringhe (o sequenze) logiche e progressive per l'apprendimento della tecnica, indicate nell'esercizio che segue.

ESERCIZIO. Tecnica digitale in successione diatonica: - numerosi studietti facili di Czerny - ultima pagina del *Concerto* n. 8 in si min. trascritto

da Bach (autore sconosciuto); - Czerny: *Studio* n. 1, op. 740; Clementi, *Studi* nn. 16 e 17 dal Gradus ad Parnassum.
ESERCIZIO. Terze con nota tenuta e non: - Rossomandi, *Esercizio* n. 73 p. 58, fasc. IV della *Guida;* - Czerny, *Studio* n. 10 op. 740 (senza nota tenuta); *Studio* n. 34 op. 740 (con nota tenuta). Saint Saens: *Studio* n. 1 dai *Six étude pour le piano* (sempre con nota tenuta).

UNA METODOLOGIA DELL'INTERPRETAZIONE?

Nella prefazione agli Studi op. 70, Moscheles enumera i seguenti consigli, qui riportati sinteticamente: 1- per prima cosa studiare il pezzo lentamente, per leggere bene l'altezza delle singole note; 2- scegliere la migliore diteggiatura; 3-lavorare sul ritmo e la sincronia tra le due mani; 4- ripetere i passaggi che non riescono, con tocchi differenti; 5- concentrarsi sull'aspetto interpretativo: carattere, espressione, stile. A questi consigli, generalmente accettati, si sono aggiunti lo studio delle varianti (Cortot), ed altri stratagemmi tipici delle diverse scuole di riferimento. Ma il punto cruciale, come esprime giustamente Piero Rattalino, è nell'interpretazione. Difatti, una volta realizzato tutto quanto segnato sullo spartito, non si sarà ottenuto per nulla anche l'interpretazione. Lo studioso auspica l'avvio di una "metodologia dell'interpretazione", e ritiene che: primo, bisogna dare più valore alla musica che al segno; secondo, bisogna partire «da un abbozzo dell'immagine artistica a cui si mira», ovvero dall'immagine che si vuole rappresentare (P. Rattalino, "Come studiare il pianoforte", in Pianotime, anno V, n. 56, Novembre 1987). Di qualcosa del genere si è occupato anche Claudio Bonechi, partendo dalla teoria dell'immagine interna di Massimo Fagioli e applicandola alla musica.
Per Bonechi una interpretazione invariante (che nulla aggiunga o tolga alla parte scritta dal compositore) non può esistere. E tuttavia, questa interpretazione sarà tanto più creativa quanto più sarà capace di mettere in gioco l'immagine interna del pianista che in quel momento sta riproducendo la parte voluta dal compositore (il quale, evidentemente, a sua volta traduce in modo più o meno approssimativo la sua immagine interna) (C. Bonechi, "Musica: compositore, interprete ed esecutore" in *Il sogno della farfalla*, anno VI n. 2/97). Di immagine, come è noto, si erano già occupati alcuni studiosi di estetica, come Ernest Ansermet e il nostro Alfredo Parente. Il primo tenta un approccio fenomenologico: «L'esame dell'atto di coscienza musicale mette in evidenza che nel creatore v'è coscienza di musica, o, se preferite, coscienza di immagini musicali in quanto coscienza irriflessa di sé. È perciò impossibile

che, nel momento stesso della sua attività intuitiva creatrice, egli sia in sé riflessivo, vale a dire teorico. Questo ci spiega perché la musica abbia sempre preceduto la teoria» (E. Ansermet - J.-C. Piguet, *Entretiens sur la musique*, Neuchatel, A La Baconniere, 1963, tr. it. in "Conversazioni", numero monografico di Panta, n. 15, Milano 1997, Bompiani).
Per Parente, invece, neoidealista, l'immagine è proprio ciò che smaschera la pretesa di oggettività dell'arte: «... un'immagine non sarà per noi cosa viva e significativa, se non come sentimento di un'immagine, e cioè della cosa che essa rappresenta; e dunque, l'una e l'altra saranno in un rapporto inscindibile, anzi costituiranno un'unità. E quel sentimento per cui ogni immagine è per noi insieme un palpito di vita, è il segno della partecipazione, ossia del particolare modo con cui la soggettività compone e colora l'immagine: e tal sentimento tale immagine, e tale immagine tal sentimento». L'immagine per Parente sarebbe, così, strettamente legata alla 'cosa', ma gli affetti che animano la vita sarebbero mossi non dalle cose stesse, ma dalle "immagini delle cose": ecco il soggettivismo e il neoidealismo.
Quale di questi approcci può essere pragmaticamente avvicinato all'interpretazione? E si può propriamente parlare di una "metodologia dell'interpretazione"?
Osserviamo qualche consiglio di Neuhaus, per il quale la metodologia didattica è per forza di cose 'sperimentale', e non condensabile in un prontuario di formule. Egli dice che «se il bambino sarà in grado di riprodurre la più semplice delle melodie, è indispensabile ottenere che questa prima 'esecuzione' sia *espressiva*» (H. Neuhaus, *L'arte del pianoforte*, Milano 1985, Rusconi. Nuova edizione 1997, p. 36). A proposito dell'inizio dei ritardando e accelerando e dei crescendo e diminuendo, il didatta russo consiglia di lasciarli iniziare sempre un poco dopo l'inizio della frase, *sul tempo debole*. Sulla durata delle corone di valore: se poste dopo un rallentando non bisogna calcolarle sull'unità metrica fondamentale del brano, ma sul rallentando che continua anche *mentre si sta fermi sulla corona*. Le pause tra movimenti di una sonata: «occorre ascoltare il silenzio», far valere come musica, cioè, anche quella pausa tra i tempi, lasciando viva la tensione emotiva. Prima di un tempo lento occorre ripetere mentalmente (o cantarsi internamente) l'inizio del tema secondo il tempo che si è prescelto. Inoltre, si aggiunge qui, è opportuno scegliersi il tempo d'inizio pensando alla velocità raggiunta nel passaggio più difficile del movimento.
Su altre questioni interpretative, naturalmente, si è molto in disaccordo, perché effettivamente esiste una storia dell'interpretazione,

e la nostra sensibilità, fortunatamente o sfortunatamente, muta nel tempo. Ad esempio, Neuhaus sanziona l'alterazione programmatica della struttura temporale di un brano. Ma grandi pianisti, come ad esempio Glenn Gould, la praticano sistematicamente.
Un 'collega' di Neuhaus, Samuel Feinberg, nel suo *Il pianismo come arte*, cita quattro caratteristiche degli esercizi:

FASI DEGLI ESERCIZI.

- **corrispondenza dell'esercizio con lo scopo che ci si è proposti;**
- **l'esercizio prescelto deve avere una difficoltà tecnica minore del passaggio da risolvere;**
- **l'esercizio deve essere breve (proporre, quindi, un 'modello');**
- **se ben congegnato, l'esercizio risolve il problema in poco tempo.**

Tra i consigli che dà in caso d'errore vi è quello di studiare esasperando l'opposto. Ma talvolta la stessa esasperazione di un difetto può risultare interpretativamente interessante (come i tuoni alla mano sinistra di Nyiregyhazi, e via di seguito: per una panoramica su questi casi confronta il mio *Lasciate i pianisti nelle gabbie*, cit., Napoli 1988, Edizioni Scientifiche Italiane).
Invece, la metodologia tecnico/interpretativa suggerita da Bruno Canino in un suo articolo (B. CANINO, "Il metodo", su Piano Time n. 4/5, luglio/agosto 1983) è solo parzialissimamente convincente dal nostro puno di vista. Essa consiste, sinteticamente, nei seguenti punti: 1. Autocoscienza e autoascolto; 2. Emancipazione (lasciare all'allievo ampia facoltà di scelta di repertorio, pedali, diteggiature); 3. Amore per la musica (stimolarlo); 4. Fedeltà al testo (seguire alla lettera le indicazioni del compositore: su questo punto non posso essere ovviamente d'accordo); 4. Continuità; 5. Codicilli: trattare pochi problemi tecnici contemporaneamente, diffidare dell'eccesso di gradualità nella scelta dei pezzi (noi preferiremmo parlare di 'discontinuità di senso', lasciando intatta la gradualità tecnica: il rischio per mani deboli è troppo elevato), uso del metronomo, etc.
Circa l'opportunità di eseguire o meno i brani assegnati agli allievi, esistono differenti scuole di pensiero. Anton Rubinstein, maestro di Hofmann, non sedeva quasi mai al piano durante le lezioni. Schumann consigliava di ascoltare Clara. Mendelssohn si sedeva al piano e diceva: "ecco come si fa".
Tra le varie posizioni, Rattalino consiglia una mediazione, a seconda se si stia discutendo di un problema di tecnica pura o se si stia cercando di far maturare una interpretazione. A parer nostro anche nel caso di un brano da interpretare si potrà esemplificarlo all'allievo, purché lo si sia abituato, sin dal principio, ad ascolti

multipli ed incrociati. A patto che egli sia in grado di accogliere quella interpretazione come una delle possibili, e non come il vangelo rivelato.

ELEMENTI DELLA TECNICA PIANISTICA

Evidentemente, se esiste una storia della metodologia, anche gli elementi della tecnica pianistica saranno estremamente variabili da didatta a didatta. Abbiamo già riferito dei metodi di Cesi, Rossomandi, Longo. Riportiamo ora, sinteticamente, i principi fondamentali secondo Liszt e secondo altri didatti.
Liszt (si tenga presente che questi elementi vengono desunti dagli appunti della Boissier, e che pertanto si riferiscono ad un Liszt molto giovane). Prima classe: ottave, che comprende anche scale di ottave e arpeggi su accordi perfetti o dissonanti. Si divide in: a) ottave ribattute a lungo, passando dal pianissimo al fortissimo. Vanno eseguite lanciando le dita, con la mano rilassata e senza irrigidire il braccio; b) ottave arpeggiate; c) scale di ottave e di accordi, facendo attenzione a impiegare lo stesso peso per ciascun dito impegnato. Seconda classe: tremoli sulla stessa nota, tremoli di accordi e trilli. Interessante la descrizione: «quattro dita devono rimanere ferme sui tasti, senza fare alcuno sforzo, mentre il quinto colpisce ripetutamente il tasto con forza progressiva, partendo dal piano per arrivare al fortissimo; il dito deve essere indipendente, sollevarsi liberamente e molto. (...) Non bisogna colpire il tasto con la punta del dito, ma con il polpastrello appoggiato, cosa che fa stare il dito in una posizione più distesa e conferisce al suono una maggiore libertà e rotondità». **Si tenga presente che, per noi, la forza non deve essere solo quella muscolare** (come già più volte segnalato), e che **le dita non devono stare eccessivamente distese sui tasti bianchi, ma leggermente arcuate.** Terza classe: note doppie. Quarta classe: note semplici (scale). L'esercizio fondamentale è quello sulle cinque note: do-re-mi-fa-sol-fa-mi-re-do, passando diatonicamente su tutti i gradi della scala e in tutti i toni. Nell'esercitare l'aspetto puramente digitale (che tuttavia temporalmente Liszt faceva affrontare per ultimo), occorre studiare con cura il pollice, il medio e il mignolo, considerate come le dita fondamentali sulle quali la mano fa perno per ottenere la stabilità della mano. La Boissier scrive che nell'articolare Liszt «stacca bene le cinque dita, lasciando uscire il suono e senza incollarle alla tastiera, sfuma il grado di forza e di velocità». Però aveva descritto precedentemente e dettagliatamente una lezione in cui si parlava di articolazione: «esige che si

appoggino le cinque dita sui tasti e che a turno ogni dito colpisca la nota ripetutamente mentre le dita non interessate dal movimento restano perfettamente immobili», cosa che fa pensare a quella che io ho definito come **'microarticolazione'** (Numerosi altri consigli, sempre da 'storicizzare', sono contenuti in C.B. Boissier, *Liszt maestro di piano*, Palermo 1997, Sellerio).
Passiamo alla partizione di Neuhaus: primo elemento: l'attacco di una nota; secondo: la sequenza di più note (fino al trillo); terzo: «tutte le scale possibili»; quarto: arpeggi; quinto: note doppie; sesto: tecnica degli accordi (con l'importante consiglio di «riposare almeno per un istante ad ogni accordo»); settimo: grandi spostamenti della mano, o 'salti' («la distanza più corta fra due punti lontani dalla tastiera è una curva»); ottavo: polifonia.

JOICE AL PIANOFORTE

In tempi lontani (1983), Rattalino lamentava l'assenza di un pianista d'avanguardia capace di smembrare un testo sacro come l'*Appassionata* di Beethoven, eseguendone frammenti sparsi e dando una differente coerenza al tutto. La nota si chiudeva con l'auspicio di riferire l'alea alla tradizione dell'interpretazione: «se avessimo un'avanguardia tra gli interpreti proveremmo a mettere in dubbio la sacralità della forma. Ma non l'abbiamo. E ci avviamo ad ammirare la bellezza di quel rito che si chiama concerto, non a riscoprire attraverso il concerto la bellezza della musica» (P. Rattalino, Pianotime anno I, n. 3, giugno 1993).

ERRORI E VUOTI DI MEMORIA

Raccontato da Aprea: Arthur Schnabel, a Berlino, direttore Furtwaengler. Durante il secondo concerto di Brahms ha un improvviso vuoto di memoria; si ferma; mormorio del pubblico. Si alza, va verso il podio, dà una sbirciatina alla partitura; silenzio del pubblico. Torna al pianoforte, riprende a suonare: applauso del pubblico.
Raccolto da me: Sergio Fiorentino, Forio d'Ischia, uno dei concerti di Mozart. Stesso copione.
Raccontato da Neuhaus: «Quando a Godowsky, in concerto, capitavano quattro o cinque note sbagliate, esse si ficcavano nel cervello come chiodi, poiché tutto era destinato ad una assoluta chiarezza; il pubblico di Rubinstein, invece, spesso non si accorgeva delle note false».
Lezione: occore anche sapere *come* sbagliare.

BUONA DISPOSIZIONE E APPRENDIMENTO

Il maestro non ha 'sempre' ragione: ci mancherebbe altro. Ma gli allievi presuntuosi riflettano due volte prima di trarre conclusioni sulle affermazioni o sulle esecuzioni del maestro. Quest'ultimo potrebbe interpretare la prima fuga del *Clavicembalo ben temperato* (I) con una strana ritmica: semicrome invece di biscrome. L'allievo potrebbe pensare ad un errore, ma sarà probabilmente una citazione dalla versione ritenuta originale per la Landowska. Il maestro potrebbe ancora eseguire una frase di Bach senza staccati o aggiungendone di non segnati: sta pensando ad un *Urtext* (versione originale) ed effettuando una revisione all'istante. In Beethoven aggiunge un pedale lunghissimo in un recitativo: ma non si tratta di Debussy, perché è uno dei pochi pedali originali segnati in manoscritto dall'Autore.
Attenzione, quindi. Modestia e umiltà da entrambe le parti non possono che giovare al rapporto. Un pizzico di buona disposizione e fiducia nei confronti del maestro o di un 'nuovo' maestro dimezzeranno i tempi di apprendimento.

MEMORIA

Quello della memoria è un tema trattato già approfonditamente in un precedente lavoro (G. De Simone, *Lasciate i pianisti...*, più volte citato). Basterà qui aggiungere che è assolutamente indifferente, dal punto di vista estetico e musicale, se durante un concerto il pianista legga o meno. La legittimazione a suonare, viene da altro, e non dalla memoria (lo indica pure P. Rattalino, *Suonare a memoria*, in Pianotime n. 90, settembre 1990). Però anche Rattalino, in altri articoli, sembra più severo in proposito, dicendo male di certi pianisti che, per giunta, leggono... In realtà questa abitudine, introdotta da Liszt e, prima ancora di lui, da Clara Wieck, nulla toglie o aggiunge alla sostanza dell'esibizione e dell'esecuzione.
La faccenda cambia quando si deve preparare obbligatoriamente, per un concorso o per un esame, un pezzo a memoria. Solo per non pregiudicare il lavoro di allievi promettenti sarà opportuno che il maestro predisponga piccole esercitazioni con brani da eseguire a memoria. Le tecniche possono variare, ed essere più o meno allucinatorie: dall'apprendere ogni singola voce di una fuga fino al trasporto in altra tonalità.

LETTURA A PRIMA VISTA

È opportuno coltivare la lettura a prima vista. Per farlo occorre una unica accortezza: non smarrire mai il gusto per la scoperta di nuovi brani (evitare, come abbiamo già indicato, di eseguire solo quelli di repertorio); mantenere vivo l'aspetto giocoso del fare musica; divertirsi anche con parafrasi d'opera, trascrizioni, canzoni, pezzi jazz; non congelare e non 'sacralizzare' i propri esperimenti di lettura. Non si consiglia, invece, di leggere a prima vista gli esercizi, perché si potrebbe essere tentati di farlo nella parte della giornata dedicata al lavoro tecnico; inoltre, la specificità di un esercizio, oltre ad annoiare (e quindi a rendere meno vigile l'attenzione di chi sta leggendo) potrebbe mettere a rischio una mano non ancora sufficientemente riscaldata.

STENOCHIRE, CHYROGIMNASTE ED ALTRE DIAVOLERIE

Henry Herz (1803-1888), pianista, compositore e didatta, inventò il 'Dactylion', uno strumento per lo sviluppo della tecnica delle dita caduto presto in disuso. Bohrer, invece, mise a punto l' 'Apparecchio', che seguì la stessa sorte. Non ebbero lunga fortuna lo 'Sténochire' di Gueìn, il 'Digital' di Mangner, il 'Clavi-garde' di Lahausse, il 'Chyrogimnaste' di Martin. Il più famoso Guida-mani di Kalkbrenner venne usato da molti didatti, ma ben presto cadde in disgrazia, e fu sconsigliato da tutti. Una storia a parte avrebbero le tastiere mute, usate dai pianisti in *tournée* per esercitarsi durante i lunghi viaggi. Boccaccini cita Schumann che nell'*Art du Piano* scrive: «Essayez-les pendant quelque temps, à fin de vous convaincre qu'ils ne valent rien. Des muets ne peuvent pas vous apprendre à parles» (P. Boccaccini, *L'arte di suonare il pianoforte*, p. 210, Roma 1913, Casa editrice "Musica").

FORTEPIANO

Si può chiamare 'fortepiano' lo strumento dotato di tastiera e meccanica a corde percosse da martelletti che viene collocato nell'arco di tempo che va dall'invenzione di Bartolomeo Cristofori del 1698 fino all'introduzione del doppio scappamento brevettato da Erard nel 1821. Secondo la studiosa Laura Alvini (L. Alvini, "Clavicembalo, fortepiano...", Pianotime anno V n. 51, giugno 1987), tuttavia, possono essere considerate molte altre variabili, che riporto di seguito:

– Pepe brevetta il feltro in sostituzione della pelle che copre il martelletto nel 1816, ma quasi tutti i costruttori lo adottarono più tardi, e i viennesi lo ignorarono per decenni;
– Chopin preferiva pianoforti Pleyel non dotati di doppio scappamento, e nel 1839 ne acquistava uno: andrà definito 'fortepiano'?
– Etimologicamente, si è usato riferirsi ad incisioni "effettuate sul fortepiano" solo per indicare incisioni che si avvalgono di strumenti originali.

Attenzione dunque agli aspetti convenzionali e all'enorme confusione che, da sempre, si è fatta su questi termini.

PIANOFORTE MECCANICO

Strumento meccanico azionato manualmente attraverso una manovella, molto in auge nel 1900 negli Stati Uniti.

PIANOFORTE PIRAMIDALE

Pianoforte verticale inventato da Christian Gottfried Friederici nel 1745 (fu preceduto, però, da altri modelli costruiti dal toscano Domenico Mela). Le corde e la cassa erano poste al di sopra della tastiera.

PIANOFORTE-GIRAFFA

Simile al precedente, se ne differenzia per la cassa curvata alla sommità. Inventato da Wachtl e Bleyer, aveva come caratteristica meccanica i martelletti che pendevano verticalmente sotto il livello dei tasti.

PIANOLA

È un importante strumento che consente attraverso un nastro perforato la riproduzione della composizione. Il nastro veniva spesso preparato o 'perforato' da grandi pianisti del passato, e talvolta anche dagli stessi compositori. Grazie a questo sistema si conservano esecuzioni delle quali altrimenti non si avrebbe traccia alcuna. L'apparecchiatura fu inventata da Votey, a sostituzione del cilindro fonotattico normalmente utilizzato negli strumenti automatici. Fu poi perfezionato nel 1900 dalla ditta americana Aeolian, e ancora migliorato nel 1904 dalla Welte-Mignon. Fu in

auge fino al 1925, data del progressivo utilizzo del grammofono di Edison. Le diciture "Player Piano" (consentiva a chi non leggeva la musica di aggiungere dinamica e agogica), autopiano, piano pneumatico, Duo-art piano, "Ampico", rappresentano modelli più o meno diversificati di pianola, di cui in questa sede non è possibile trattare in modo approfondito. Si tenga solo presente che i rulli per pianola ci consentono di farci un'idea di alcuni aspetti delle interpretazioni del passato, comprese quelle di grandi pianisti-compositori.

PIANO LUTHÉAL

Pianoforte a coda brevettato da Georges Cloetens nel 1919, che aggiungeva attraverso pedali due nuovi registri. Fu usato da Ravel in *Tzigane* e ne *L'enfant et les sortilèges*.

PIANO TRÉMOLOPHONE

Pianoforte a coda con due tastiere. La superiore consentiva di azionare un tremolo con rapida percussione dei martelletti.

PIANO-VIOLON

Strumento cordofono a tastiera. Consente alla tastiera di comandare una treccina che sfrega le corde. Le ginocchiere azionano un meccanismo che fa vibrare un'altra corda all'ottava bassa.

MELOGRAPH

Detto anche 'eidomusicon' e 'pianographe': è un meccanismo che consente la notazione immediata di quello che si sta suonando. Mai perfezionato realmente, il suo utilizzo è stato reso superfluo dopo l'invenzione del protocollo MIDI, che consente la notazione attraverso l'uso combinato di una tastiera, di un software predisposto (sequencer) e di un computer.

SIRENION

Strumento inventato da Promperger, con la funzione di creare uno strumento verticale che avesse però le caratteristiche del piano a coda.

HARMONICORD

Strumento 'a frizione', con corde e cilindri rotanti inventato nel 1809 dai Kaufmann, e al quale si interessò anche Liszt. Nell'harmonicord, il tasto controlla la rotazione di un cilindro rotante il quale mette in vibrazione le forcelle di legno su cui sono tese le corde. Un suo perfezionamento venne attuato da Baudet nel 1865.

GLI STRUMENTI PREDILETTI DAI GRANDI PIANISTI COMPOSITORI

Chopin preferiva il Pleyel, strumento prediletto anche da Kalkbrenner, Cramer, Field. Liszt voleva gli Erard, come Dussek, Steibelt e Thalberg. Mozart amava gli Stein, Haydn gli Schanz. Beethoven prediligeva la meccanica viennese di Graf dopo aver suonato per alcuni anni su Broadwood ed Erard. Moscheles nel 1825 stravedeva per il doppio scappamento Erard (Cfr.: L. ALVINI, "Clavicembalo, fortepiano...", Pianotime anno V, n. 51, giugno 1987).

MANO SINISTRA

Il primo concerto per mano sinistra sola lo scrisse Géza Zichy, allievo di Liszt. Scrisse anche una trascrizione della *Ciaccona* di Bach e una dell'*Erlkoenig* di Schubert. Liszt stesso scrisse per lui una trascrizione di *Unarns Gott*.
Altro celebre pianista dalla mano sinistra sola fu Paul Wittgenstein, per il quale composero Richard Strauss e molti altri (Cfr.: P. RATTALINO, Piano story, in *Pianotime* anno IV, n. 35 febbraio 1986).
Il repertorio per mano sinistra sola è sconfinato: ma è opportuno ascoltare, oltre ai brani già citati, il *Concerto* per mano sinistra sola di Ravel; la *Ciaccona* Bach-Brahms; il *Preludio e notturno* di Scriabin; la *Bourrée* per mano sinistra di Saint Saens, magari nell'interpretazione di Alfred Cortot.

LE MANI DI HOROWITZ

Tito Aprea, dell'ultimo Horowitz: «... ed ho seguito l'evolvere tecnico di quelle dita con stupore e, talvolta, con incredulità. Perché con quella impostazione digitale non si dovrebbe poter suonare

il pianoforte: non dico 'bene' o 'passabilmente' ma, proprio, nel senso più crudo dell'espressione: non si dovrebbe poter suonare il pianoforte. E qui mi si passi un pensiero irriverente: se un giovane pianista venisse da me (...) e cominciasse ad agire sulla tastiera con la stessa impostazione horowitziana, io gli direi francamente: 'figlio mio, non mi sento di iniziarti ad un faticoso studio metodico, non saprei da dove cominciare per raddrizzarti la tecnica...'» (T. Aprea, "Quelle mani inverosimili", Pianotime, anno IV, n. 42, settembre 1986). Questo per rassicurare sulla relatività della posizione, e sul fatto che anche alunni con posizioni 'irrituali' potrebbero tagliare traguardi importanti...

LA TECNICA VOLANTE

La 'tecnica volante', o *fliegende Technik*, era espediente usato già da Liszt, ma sviluppato con certezza da Busoni. Consiste nel suddividere il brano in frazioni di piccoli passaggi. Si studia ogni singolo passaggio molto lentamente, eseguendolo poi in modo rapidissimo, quasi strappandolo sulla tastiera. Ciò, secondo Rattalino, spostava leggermente gli accenti, alterando in modo infinitesimale i valori costanti della segnatura ordinata sul pentagramma. Conferiva a Busoni un modo particolare di suonare, spostando appunto gli accenti ritmici.

Ma la prassi esecutiva ci suggerisce, al contrario, che rarissimamente i pianisti che abbiano un minimo di originalità mantengono il tempo in battere. Qualsiasi senso, o movimento, è dato al brano attraverso l'uso del levare, o attraverso l'anticipazione dell'accento forte. Ciò è precisato con puntualità dallo stesso Rattalino, che lo riferisce però all'aspetto agogico: «Nello Schizzo per una nuova estetica della musica Busoni giustificava le sue affermazioni anche facendo notare che i grandi artisti, quando eseguono le loro opere, praticano oscillazioni agogiche non contemplate nel testo. È un'osservazione che possiamo fortunatamente verificare (...) ascoltando dai dischi le esecuzioni di Debussy, Ravel, Fauré, Falla; e per chi pensasse che né Debussy ne gli altri erano concertisti di carriera, e potevano anche rallentare o accelerare per mancanza di controllo, ci son pronte le enorme oscillazioni agogiche di Granados e di Rachmaninov» (P. Rattalino, *Le grandi scuole pianistiche*, Milano 1992, Ricordi). Oggi sono disponibili accessi discografici numerosissimi (ed estenderemmo l'ascolto anche ai rulli, perché l'agogica, in alcuni di essi, non veniva modificata con interventi a posteriori) per allargare l'indagine ad altri compositori-pianisti.

Dal punto di vista didattico, infine, soltanto grandi musicisti rie-

scono a mantenere l'unitarietà di senso di un brano utilizzando costantemente durante lo studio la 'tecnica volante'. Usata da giovani ed inesperti non dà risultati apprezzabili.

EFFETTI SPECIALI

Combinando il tocco con il pedale, o utilizzando tecniche particolari, si possono ottenere molti 'effetti speciali', usatissimi nelle composizioni contemporanee, ma già presenti in molte opere di repertorio. Facciamo solo alcuni esempi indicativi. Nelle *Variazioni* Abegg di Schumann op. 1, alla fine dell'ultima variazione la scrittura prevede che le note dell'accordo vengano sollevate una per una, creando l'effetto di un debole 'rinforzando' del senso; l'ultimo suono viene messo in evidenza sollevando il pedale di risonanza: è un esempio tipico di come si possa risvegliare l'attenzione dell'ascoltatore prescindendo dal volume di suono. Sempre in Schumann, nel *Carnevale*, alla fine dell'episodio dedicato a Paganini c'è un primordiale esempio di quello che più sotto definiamo 'tasto muto': dopo una successione in fortissimo, si prende l'accordo in pianissimo, e poi si cambia pedale; sembrerà che si siano prodotti degli armonici (entrambi gli esempi, ma con diversi risvolti tecnici, vengono citati da Alessandro Longo). L'abbassamento silenzioso del tasto è previsto da Schoenberg nei *Drei Klavierstuecke* op. 11. Un esempio precedente, ma generalmente ignorato, è nel *Minuetto* de *Le tombeau de Couperin* di Ravel: nelle ultime tre battute è previsto un abbassamento silenzioso di tasti, con la dicitura «sans faire vibrer» che consente di cambiare pedale su di una armonia ripulita dopo l'esecuzione di un doppio trillo.
Satie introduce fogli di carta tra le corde, Ravel consiglia lo stesso stratagemma in alternativa all'uso del "luthéal", Cage, Bedford, Crumb, Langgaard ma anche Cowell e in parte Ives (e numerosissimi nostri contemporanei) hanno usato molti trucchi 'esterni' per ottenere particolari sonorità, come pezzi di legno per ottenere clusters di corde, bottiglie di vetro fatte rotolare sulle corde, scordature, etc.

CLUSTER

Letteralmente significa 'grappolo' di note. Può essere di vario tipo, l'importante è che le note vengano abbassate contemporaneamente creando l'illusione di un timbro unitario nel quale non si riesce a distinguere il singolo suono.

CLUSTER MELODICO

Esistono anche 'cluster melodici': in essi, una nota del cluster viene tematizzata, ovvero viene suonata in rilievo sulle altre: una sorta di utopia svelata, di melodia di timbri. Il sistema per suonarla in rilievo, oltre al tocco, può essere quello di anticiparne di frazioni di secondo l'esecuzione rispetto alle altre note del grappolo. L'effetto è notevolissimo: segnalo l'opera del pianista-compositore Eugenio Fels, in cui tale uso compare spesso.

ARMONIA DI TIMBRI

È un espediente che consiste nell'eseguire, soprattutto al basso, rapidi tremoli su accordi con entrambe le mani, svolgendo mutazioni dinamiche (crescendo e decrescendo). A cambio di accordo, giocando col pedale, si avrà la sensazione di una mutazione armonica svolta in continuità con la posizione precedente. Quando l'armonia di timbri utilizza dei semicluster, l'effetto è straordinario, perché non si percepisce il 'senso' armonico, ma soltanto il 'senso' timbrico di cambiamento.

ZAMPA DI LEONE

È un espediente tipicamente tardoromantico. Consisteva nello 'sporcare' il basso in ottava o in volate di accordi slegati con un colpo di palmo sui tasti bianchi (o neri se la posizione lo consentiva) intermedi. L'effetto salvaguarda la percezione armonica dell'ottava o dell'accordo, ma ne moltiplica l'impatto emotivo.

QUALCHE CITAZIONE

«Ogni grande artista rappresenta per l'insegnante attento quello che l'atomo non scisso rappresenta per il fisico. Sono necessari molta energia spirituale, intelligenza, acutezza, talento e cultura per penetrare in questo complesso organismo. Ma proprio di questo si deve occupare la metodologia, per uscire dal bozzolo e smetterla infine di far sbadigliare chiunque sia effettivamente un pianista musicista». *Heinrich Neuhaus*

«La Bibbia del musicista inizia con le parole: "in principio era il ritmo"». *Hans V. Bulow*

«Voi pensate che si tratti di uno strumento? Sono cento strumenti!». *Anton Rubinstein*

«La mia esperienza di vita mi ha insegnato che le verità più semplici, eterne, per qualche ragione si dimenticano molto facilmente». *Heinrich Neuhaus*

«Le mani devono librarsi sulla tastiera anziché strisciare su di essa». *Ferenc Liszt*

«Io non sono un pianista virtuoso, ma semplicemente un musicista che conosce il pianoforte e che sa esprimersi con esso». *Heinrich Neuhaus*

«Ogni suono che viene prodotto durante lo studio deve essere soggetto ad un attento esame. Durante i miei concerti mi sforzo di ascoltare ogni nota, e mentre suono la mia attenzione è totalmente concentrata al solo fine di rendere l'esecuzione secondo i principi artistici dettati dal compositore e secondo la mia concezione del pezzo». *Ferruccio Busoni*

«Un buon fraseggio dipende innanzitutto da una buona conoscenza della musica. Parlare di fraseggio significa parlare anche di accentuazione, ed entrambe le cose sono strettamente collegate alle questioni di diteggiatura. È importante convincere gli allievi molto giovani dell'importanza degli accenti per la corretta divisione metrica. Ma col progredire degli studi gli allievi devono comprendere che le divisioni tra una battuta e l'altra sono indicate più che altro allo scopo di consentire una lettura più facile dell'insieme». *Ferruccio Busoni*

«Con le note non me la cavo meglio di molti pianisti. Ma gli intervalli tra le note, ah, è lì che risiede l'arte!» *Artur Shnabel*

«La musica deve essere contagiosa; pericolosamente, sublimemente contagiosa. Essa presuppone che voi l'amiate tanto da consacrarle la vostra vita». *Alfred Cortot*

PIANISTI SENZA FRONTIERE

NYIREGYHAZI

Ervin Nyiregyhazi è uno di quei pianisti scomodi che, se li ascolti una volta, poi non puoi più fare a meno di chiederti per qua-

le motivo tutti gli altri sembrano aver ingoiato un metronomo, o abbiano usato mille ore per registrare i preludi di Chopin. Il Nyiregyhazi di cui si parla è un vecchio leone, perché nell'Ottanta, alla bella età di settantasette anni, pubblica un disco per la Columbia Records ("Nyiregyhazi At The Opera" - Vai Audio) in cui sono raccolte le "parafrasi" d'opera che la International Piano Archives aveva registrato in alcune sedute di due anni prima. Si tratta di Verdi, Wagner, Leoncavallo e Tschaikowsky, nella reinvenzione di Nyiregyhazi. Quando il disco fu pubblicato i critici gridarono allo scandalo, perché credevano che la Columbia avesse deliberatamente alterato i timbri, espandendo le sonorità poderose di Ervin. Ma non era così: Nyiregyhazi aveva studiato con due mostri sacri: Erno Dohnanyi e Frederic Lamond, e dopo aver debuttato alle Carnegie Hall, e aver ricevuto l'entusiastica qualifica di "reincarnazione di Liszt" era sparito nel nulla, assorbito da matrimoni disastrosi e fallimenti, afflitto da una patologia autodistruttiva che lo spinse addirittura a svendere il suo pianoforte. Quando effettuò le registrazioni che sono riversate in questo straordinario compact, la I.P.A. fu costretta a prestargli un pianoforte sul quale studiare. E la Columbia aveva dovuto *comprimere* le sonorità, non espanderle. Ervin merita dunque di essere ascoltato: procuratevi tutte le sue incisioni, non solo per ascoltare le parafrasi dal "Trovatore", da "Otello" e "Pagliacci", dal "Lohengrin" e dall'"Eugenio Onegin", ma anche per farsi un'idea di come può suonare un pianista che è voluto restare, per tutta la vita, fuori dai margini consentiti.

SMIT

Leo Smit non è un pianista qualsiasi. A quattordici anni aveva lavorato con Dimitri Kabalevski, Isabella Vagerova, Nicolas Nabokov. A quindici suonava per l'American Ballet Caravan al fianco di George Balanchine e Igor Stravinskij, in opere come *Apollon Musagète*, *Baiser de la fée* e *Jeu de cartes*. Ha incrociato il suo percorso con Bernstein, Copland, Stokowski, Hindemith, e con numerosissimi altri artisti di rilievo, risultando dedicatario di opere, primo esecutore, direttore, trascrittore. Un lavoro da musicista, insomma, più che da mero pianista. Non a caso, Leo Smit è conosciuto anche come compositore, ed è ben rappresentato su disco con *Copernicus*, *At the Corner of the Sky* e con i suoi *Canti di meraviglia* per coro maschile. Una simile parentesi di vita non può che produrre effetti mirabolanti in opere come quelle di Copland (COPLAND, *The Complete Music for Solo Piano* - Sony Classical SM2K66345), di cui Smit ha inciso l'integrale: piccoli

brani ma anche lavori monumentali, e sia la consapevolezza della forma che il gusto dell'aforisma sono presenti nell'interpretazione. Le melodie vengono "cantate" con gioia; i blues ed i molteplici riferimenti alla cultura jazz sono recepiti con l'energia e la consapevolezza delle pratiche esecutive di questo genere musicale. Con la marcia in più di un'energia sempre presente, apparentemente inesauribile.

EVANS

Bill Evans è uno di quei pianisti da cui imparare. Vero capostipite di molti dei successivi pianisti-compositori jazz, ha lasciato un segno indelebile, anche per il fatto che in giro si riescono a trovare diverse sue composizioni in notazione tradizionali. Tra i suoi lasciti, spiccano le *Conversations with myself* (Verve 8219842), che è uno di quei lavori problematici di cui si coglie la grandezza soltanto dopo diversi ascolti. Un disco che si presta ad essere 'consumato' più lentamente degli altri; una pietra miliare, insomma. È stato registrato da Evans nel 1963, e si chiama *Conversations with myself* perché l'autore vi ha sovrapposto diverse tracce di registrazione, calibrando volumi, sonorità ed interventi. Pertanto, come può cominciare ad immaginarsi, lo cito perché è un 'prototipo' di oggetto sonoro, di disco che raccoglie tutti gli sforzi di un musicista per trasferire un senso che altrimenti sarebbe impossibile raccogliere. In altri termini, non si tratta soltanto di un medium, ma di un oggetto estetico *in sé*, con indiscutibile compiutezza ed autonomia di valore.

Non credo si debba aggiungere qualcosa di specifico sulla musica o sul pianismo di Bill Evans: anche in queste 'conversazioni' prevale il gusto dell'intimo, del raccoglimento, ed è incredibile che questo pianista riesca comunque, nonostante tutti gli ostacoli tecnici inevitabili nell'affrontare un lavoro del genere, a trasferire un senso musicale così diretto e profondo.

BLEY

Di Paul Bley basterebbe ascoltare il *Montmartre Live* (SteepleChase SCCD37019/20), con il recital storico di Montmartre. Già in questo live, si coglie un pianismo in grado di suggerire tecniche ed autori 'fuorilinea' (ad esempio Stravinskij). Ma per comprendere quanto l'avventura di Bley possa essere significativa per la storia del piano contemporaneo basta ascoltare il suo *Started* (pubblicato in ECM Story, ECM 69/94, allegato a "Musica jazz"): in soli cinque minuti Bley mostra, in sequenza, un attacco del tasto duro e deciso, in grado di sottolineare sovrapposizioni armoniche

complesse; un uso della cordiera sperimentale; l'emergenza di una delicata melodia condita da glissati; la sua sublimazione per successive vaporizzazioni. Un tocco straordinario, talvolta dolcissimo talaltra dall' affondo destabilizzante. Capacità di allargare il tessuto narrativo attraverso inaspettate e devastanti once di senso.

COREA ed HANCOCK

Corea ed Hancock sono due mostri sacri del jazz. Si resta senza fiato quando sono insieme, ad esempio nel loro *CoreaHancock* (Polydor 8356802). Eppure di pianisti che suonano insieme ne esistono a iosa, anche nel jazz. Almeno due ragioni dovrebbero spingerci ad ascoltarli: la mescolanza tra elementi semantici puramente jazz a quelli di natura classica (benché di origine popolare) estrapolati dai *Mikrokosmos* di Bela Bartòk; la rielaborazione di entrambi i linguaggi in due brani del *live*: *Home coming* firmato da Chick Corea e *The Hook*, di Corea-Hancock. Il primo, soprattutto, pur utilizzando pratiche esecutive tipiche del jazz (un attacco del tasto che si potrebbe definire 'slegato' ed accentato), sembra vicino ad un superamento, in attivo, delle atmosfere più retrive e conservatrici di quel genere musicale. Nel secondo pezzo, invece, evidentemente ancorato a quegli stilemi, si apprezza la modalità improvvisativa, e le timbriche pianistiche utilizzate da entrambi i pianisti.

BARTSCHI

Werner Bartschi ama accostare Mozart a Giacinto Scelsi e alla tagliente lucentezza di Pärt; l'*Adagio* KV 540 alla *Toccata* di Ferruccio Busoni e una conclusione sconcertante. Voli pindarici che conferiscono estrema discontinuità all'ascolto, ma ci consegnano un pianista completo, molto originale, audace nelle scelte esecutive. Colpisce, in un suo cd intitolato a suo nome (ECM 8396592) l'atmosfera rarefatta che riesce a raggiungere in appena due minuti, nel brano *Fur Alina*, dell'estone Arvo Pärt: ricordano i film di Kieslowski (prima del periodo francese), e quindi, per parentela, le musiche di Preisner. La *Toccata* di Busoni, che ogni pianista ha nelle orecchie per accumuli di esecuzioni già assorbite e scontate, lascia un segno per una interpretazione dalla massiccia consistenza dei bassi, e per una velocità, per così dire, 'precauzionale'. Le *Illustrazioni* di Giacinto Scelsi, compositore italiano molto bistrattato, scritte nel 1953, sono bellissime nell'interpretazione di Werner Bartschi, il quale è anche un compositore: in *Fruehmorgens am Daubensee* alterna un disegno interlocutorio degli acuti ad insistenti cromatismi nei bassi: si colloca nella linea

della libera invenzione atonale, e iscrive il suo autore nel carnet dei pianisti compositori più interessanti del momento.

CAGE-CARDEW-TILBURY

John Tilbury è un pianista anomalo. Potrei definirlo *Tonkunstler*, alla Andor Foldes. Cioè un "artista del suono", come pochissimi altri pianisti sopravvissuti alla mania dattilo-digitale del nostro secolo. Già nel lontano 1989 egli parlava di Morton Feldman disegnando una linea esegetica cristallina: Feldman-Cardew. Il secondo, Cornelius, scriveva delle trasparenti composizioni di Feldman riferendosi ad una luce fioca, alla quale i nostri occhi, abbagliati da canonici sfavillii, devono abituarsi prima di cogliere sfumature significative. Oggi forse non si ha nemmeno il tempo di ascoltare un cd normalizzato all'estremo sfruttando curve RMS (radice quadrata media dell'ampiezza); figuriamoci quando mai avremo la possibilità di abituare l'orecchio a cogliere sfumature che si susseguono in fasce di minima ampiezza, dal fruscio al cicaleggio degli oscillatori. Eppure, leggendo quello che scriveva Cornelius Cardew potremmo ricrederci, e per una volta osare un impiego del tempo volto alla ricerca di suoni più labili e tenui: "Per Feldman i suoni si riverberano all'infinito, senza mai perdersi completamente, la loro risonanza muta man mano che essi svaniscono o, piuttosto, essi non svaniscono ma recedono dal nostro orecchio, delicatamente, perché la delicatezza è irresistibile, poiché un'insidiosa invasione dei nostri sensi è più efficace di un attacco frontale. E i nostri orecchi, nello sforzo di afferrare la musica, diventano più sensibili, più preparati a percepire il mondo sonoro nel quale ha sede la musica di Feldman". Suoni che indietreggiano! E la linea rossa passa per quello che invece Feldman a sua volta ricorda del geniale recensore: "Cornelius suonava la mia musica meravigliosamente e ha scritto cose bellissime a proposito delle mie prime opere". Una stringa di senso ulteriore va da John Cage a Morton Feldman, da questi a Cornelius Cardew (lo splendido nome echeggia racconti di E.T.A. Hoffmann), grande pianista, poi illustre divulgatore di musica nuova, strana, semplice ma ardita, pensata e suonata per/nelle fabbriche. La linea infine approda a John Tilbury. Per tutti, non in egual misura, la lontananza dalle accademie musicali, dalla musica 'ufficiale', da quelli che vengono definiti come "i mostruosi edifici seriali concepiti a Darmstadt durante gli anni Cinquanta". E giù strali contro un certo modo di suonare, quello politicamente corretto, quello che articola e fraseggia soltanto nel modo riconosciuto ed apprezzato nei Teatri Ufficiali. Nulla a che vedere, dunque, con le metodiche

anomalie di Giuseppe Chiari! Quel fraseggio ufficiale legge e dà sensi univoci, riesce a decodificare soltanto Stockhausen e Boulez. Tilbury apprezza invece Cardew e Tudor, altro grande interprete "da polpastrello", grande reinventore della non-musica di Cage. Pronuncia una irrinunciabile verità: la necessità di intendere il "virtuosismo" come distante anni luce dal "meschino parapiglia digitale" (Barthes), come cosa che invece riguarda la "virtù di estrarre dal pianoforte sonorità straordinarie". Per questo Tilbury è un artista del suono, *Tonkunstler*. Si rivolge all'oriente, allo stesso modo degli altri grandi eroi dell'Eterna ghirlanda appena citata (la stringa Cage-Feldman...), e cita tecniche cinesi di 'vibrato', dove a vibrare veramente, aggiungo io, non è naturalmente la corda (cosa meccanicamente impossibile) ma l'interprete. Smettiamo dunque di suonare come scimmiette ammaestrate, e prendiamo a modello il detto taoista che ha ispirato i due "John": "La musica più grande ha le note più tenui".

CHIARI

Di Giuseppe Chiari non occorre citare dischi. Le registrazioni/evento dei suoi concerti appartengono tanto alla storia dell'arte che a quella della musica. I suoi 'pezzi' vengono descritti in opere come *Musica senza contrappunto* (Roma 1969, Lerici), *Musica madre* (Milano 1973, Giampaolo Prearo Editore), o come nell'anomalo, illuminante *Metodo per suonare* descritto da Dorfles nell'omonimo volume (Torino 1976, Martano editore). Chiari, nato nel 1926 a Firenze, è considerato il padre della musica d'azione, attivando numerosi interventi del Gruppo Fluxus. Stimatissimo e quotato come artista visuale ("Conceptual Music" a Palazzo Rocca, Chiavari; "O Mesmo Som", a La Spezia, Centro "Il Gabbiano", 1996), teorico attivista (il partenopeo Pino Napolitano, ovvero l'editore Ulisse & Calipso, ha pubblicato tra gli altri i suoi *Trattato di Musica* ed *Helmotz*), non ha cessato di sfiorare il pianoforte con delicatissime tecniche volte ad ottenere timbri inusuali, suoni e non più suoni, frammenti che si allontanano dalla fisicità delle mani e dallo scontro con la tastiera per arrivare alla lucidità puramente concettuale di un battito d'ali. L'*Hetaera Esmeralda* di Chiari può essere ascoltata rigorosamente dal vivo, perché il gesto assume un significato molto più intenso della gestualità meramente vacua del periodo cosiddetto 'sperimentale'. Il 'senso' della sua musica e del suo (non)pianismo è vicinissimo a quello raccontato da John Cage, ma molto più determinato, volitivo. Con Giancarlo Cardini e Daniele Lombardi siamo i tre pianisti che maggiomente eseguono le sue opere, specie quelle a noi dedicate.

FELS

Eugenio Fels, allievo di Antonietta Webb-James (che a sua volta aveva studiato con il caposcuola napoletano Beniamino Cesi), è fin dall'inizio un pianista controcorrente, anticonvenzionale, dal temperamento eccezionalmente caloroso. Se dovessi paragonarlo ad altri esecutori viventi ne troverei solo due: Moritz Eggert e Werner Bartschi. Non a caso il compositore napoletano Luciano Cilio lo scelse come suo interprete prediletto. L'incontro con la composizione avviene negli anni Settanta, con una serie di concerti per strumento solista ed orchestra. Uno spartiacque importante è il *Notturno* per pianoforte, del 1975, scritto proprio per la Webb-James. Una genesi tormentata è quella della monumentale *Vent qui Chante, Vent qui Danse - Sonata,* che esiste in varie versioni (di cui una con l'esaltante variazione-improvvisazione sul *Take Five* di Desmond). Nel suo cd *Alkèmia* (KONSEQUENZ, KNZ002) compare *Atitlàn* (1989), pezzo che appartiene ad una trilogia che comprende anche *Aztlàn* (tromba, trombone, pianoforte) e *Ixtlàn* (clarinetto e pianoforte). *Atitlàn* mescola elementi tardoromantici a stilemi di quello che potrebbe definirsi 'minimalismo italiano'. Il *Canto Notturno* (1993) prosegue nella ricerca di fusione tra melodia ed ardito accompagnamento armonico. *Threnodia*, per voce e strumenti, è stato scritto su commissione per il film *Fade Out*, nel 1993: ci parla della capacità evocativa del compositore, in grado di dialogare col passato senza rinnegare il futuro. *Alkèmia* presenta modalità improvvisative in cui melodia ed armonia concorrono ad una sconcertante, espressiva, melodia di timbri: un brano che tramanderà il pianismo straordinario di Fels.

ASCOLTI PER PIANISTI

Per cominciare si può provare a procurarsi le monografie dedicate al pianoforte da New Age and New Sounds. Vi si trova una selezione di pianisti, da **Roedelius** e **Rick Wakeman** a **Katia Labeque** (NSM 015). Se l'acquirente non si fa ingannare dalla collocazione, si accorgerà del fatto che molti dei pianisti hanno una provenienza colta o *progressive*. Roedelius, ad esempio, è stato borsista per la fondazione Alban Berg di Vienna, e il suo *Piano piano* (Materiali sonori, MASOCD90031) è un disco sperimentale, fatto di improvvisazioni. Grande attenzione nell'indagare gli andamenti è confermata pure da *Friendly Game*, allocato nella compilation NANS, dove dialoga con Capanni e Alesini. Anche Katia Labeque, famosa per un duo classico formato con la sorella, in *Volcano for Hire* mostra una esuberanza tecnica

che non ha nulla da spartire con il pianismo 'rilassato' della new age. Per restare nel campo delle contaminazioni, una curiosità è rappresentata da **John Bayless**, che in *Bach meets the* Beatles rielabora, improvvisandoci sopra in stile bachiano, le più celebri melodie del mitico complesso. Che dire di **Harold Budd**? Californiano, inizialmente apostolo del visivismo, influenzato da Cage, ha incontrato Brian Eno ed ha capito che occorreva allontanarsi dalla veteroavanguardia per inerpicarsi lungo sentieri più comunicativi. Si deve citare, almeno, la sua sonata per pianoforte *Children on the Hill* (Cantill 1981), anche se la nostra preferenza va verso i suoi brani più brevi. Non bisogna dimenticare **Ryuichi Sakamoto**: autore di colonne sonore per alcuni grandissimi del cinema, da Bertolucci ad Almodovar, collezionista di illustri collaborazioni (David Sylvian, Bill Laswell...), musicista ufficiale delle Olimpiadi di Barcellona, attore, produttore discografico, autore o coautore di una trentina di dischi. Questo il retroterra. Ma il Sakamoto che qui ci interessa è quello di "1996", l'ultimo suo disco acustico (Milan 74321372422), in cui, con Jacques Morelenbaum al violoncello, Everton Nelson al violino, mostra dita perfettamente a posto, senza sbavature tecniche anche quando osa molto, mostrando cosa accade quando si prova a trascrivere la musica di un contemporaneo usando la tecnica cameristica di Ravel e Debussy. L'impressione fatta dal disco è stata confermata dalle sue esibizioni live, dove la passionalità raggiunge altissime vette da neoromantico. Infine, una promessa che verrà certamente mantenuta è quella del pianista finlandese **Iiro Rantala** ("Jazz Iantis", Verve Polygram): mescola la pratica esecutiva tipica del jazz con il meglio del Biedermaier tardoromantico: si immagini un po' il risultato finale...

UN PO' DI STORIA DELLE INCISIONI

SAINT-SAENS (1835-1921)

– S. SAENS, *Mazurca* n. 3 op. 66 (da rullo, in Fonè 90F14CD).

PUGNO (1852-1914)

– CHOPIN, Notturno op. 15 n. 2 (rullo Welte-Mignon del 1905, su disco Telefunken).

GRUNFELD (1852-1924)

– STRAUSS-GRUNFELD, *Fruhlingsstimmen* (registr. storica molto frusciata; Classico in compact PTC2001, disco PianoTime).

– AA.VV. (Bach, Schubert, Moszkowski; Wagner-Liszt), Vari brani (prezioso documento, su CD Opal Pearl 9850).

PADEREWSKY (1860-1941)
– CHOPIN, *Scherzo* n. 3 op. 39 (Bellaphon 69007002; Fonoteca FT960408).
– CHOPIN, *Mazurka* op. 17 n. 4 (Pianolibrary PL217; Pearl 9397; Fonoteca 960408).
– CHOPIN, *Studio* op. 10 n. 12 (Pearl 9323; Fonographe PH5046; Pianolibrary PL182).
– CHOPIN, *Studio* op. 25 n. 7 (Pearl 9323; Pianolibrary PL217).
– CHOPIN, *Studio* op. 25 n. 9 (Fonoteca FT960408; Pianolibrary PL217; Phonographe PH5046; BMG GD60923; Pearl 9397).
– LISZT, *Rapsodia* n. 10 (Bellaphon 69007002; Fonoteca FT 960408; BMG GD60923; Phonographe PH5046; Pearl 9943).

BUSONI (1866-1924)
– LISZT, *Studio da Paganini* N. 5 "La caccia" (Bellaphon 69007019; Nimbus N18810).
– LISZT, *Studio trascendentale* n. 5 "Fuochi fatui" (Bellaphon 69007019; Nimbus N18810).
– LISZT, *Polacca* n. 2 (Bellaphon 69007019; Nimbus N18810; Intercord INT 860856).
– BACH, *Preludio e fuga* in do mag. BWV 846 dal "Clavicambalo ben temperato" (Symposium 1145)

FISCHER (1866-1960)
– MOZART, *Concerto* n. 22 K 482 (Music and Arts 872).
– MOZART, *Sonata* n. 11 K 331 (Piano Library PL191; Pearl 9481).
– HAENDEL, *Ciaccona* in sol (Pearl 9481).
– BRAHMS, *Concerto* n. 2 op. 83 (DG 4277782).
– BACH-BUSONI, *Preludio e fuga* BWV 552 (Pearl 9481).

RACHMANINOV (1873-1943)
– RACHMANINOV, "The Ampico piano recording" (1919-29) (Decca 4259642).
– CHOPIN, *Sonata* n. 2 op. 35 (BMG 09026612652).
– CHOPIN, *Valzer* in mi min. op. post. (BMG 09026612652).
– SCHUMANN, *Carnaval* (BMG 09026612652).

– BEETHOVEN, *32 Variazioni* in do min. (BMG 09026612652).
– GLUCK-SGAMBATI, *Melodia* dall'*Orfeo e Euridice* (BMG 09026612652; Decca 4400662).

LHEVINNE (1874-1944)
– STRAUSS-SCHULZ-EVLER, *Sul bel Danubio blu* (Bellaphon 69007015; Piano Library PL190; Dante HPC008).
– CHOPIN, *Studi* op. 25 nn. 6 e 10 (Piano Library PL190; Dante HPC008).
– DEBUSSY-RAVEL, Fêtes (in duo con la moglie Rosina, registrazione del 1935).

CORTOT (1877-1962)
– SCHUMANN, *Concerto* op. 54 (Biddulph LHW 003 e LHW021; Music and Arts 718; Melodram MEL18018).
– SCHUMANN, *Studi Sinfonici* op. 13 (Pearl 9932; Biddulph LHW004; Music and Arts 858).
– SCHUMANN, *Carnaval* op. 9 (Pearl 9931; Biddulph LHW004; Music and Arts 858).
– FRACK, *Variazioni Sinfoniche* (Music and Arts 718)
– CHOPIN, *Concerto* n. 2 op. 21 (Emi CZS7673592; Grammofono 2000 AB78516; Music and Arts 718; Pearl 9491).
– CHOPIN, *Studio* op. 25 n. 11 (Emi CZS7673592; Dante HPC003; Piano library PL214; Pearl 9386; Biddulph LHW014-15; Bellaphon 69007003)
– SAINT-SAËNS, *Studio* op. 52 n. 6 (Bellaphon 69007003; Piano library PL214; Pearl 9386; Pearl 9491; Biddulph LHW020; Biddulph LHW014-15; Music and Arts 615).

SCHNABEL (1882-1951)
– BRAHMS, *Concerto* n. 2 op. 83 (Pearl 9399).
– BACH, *Toccata* BWV 911 (Pearl 9376).

FRIEDMANN (1882-1948)
– CHOPIN, *Notturno* op. 55 n. 2 (Pearl IF2000).
– MENDELSSOHN, *Romanze senza parole* (Pearl IF2000; Dante HPC038).
– CHOPIN, *Polacca* op. 71 n. 2 (Pearl IF2000; Nimbus NI8805; Bellaphon 69007022).
– LISZT, *La Campanella* (Pearl IF2000; Nimbus NI8805; Bellaphon 69007022).

RUBINSTEIN (1886-1982)
– BRAHMS, *Concerto* n. 1 op. 15 (BMG 9026612632QH; Decca 4402612).
– SAINT-SAËNS, *Concerto* n. 2 op. 22 (Music and Arts 655; BMG 9026618632; BMG 9026614962).
– RACHMANINOV, *Concerto* n. 2 op. 18 (BMG 9026618242).

GIESEKING (1895-1956)
– MOZART, *Concerto* n. 24 K 491 (EMI CHS7637092).
– RACHMANINOV, *Concerto* n. 2 op. 18 (Music and Arts 250).
– RACHMANINOV, C*oncerto* n. 3 op. 30 (Music and Arts 250).
– SCRIABIN, *Sonata* n. 5 op. 53 (Pearl 9011).

KEMPFF (1895-1991)
– BACH-KEMPFF, *Choral-Préludes* (DG 4396722).
– GLUCK-KEMPFF, *Melodia* dall'*Orfeo e Euridice* (DG 4396722).

NYIREGYHAZI (1903-1987)
– AA.VV.-Nyiregyhazi (Wagner, Verdi, Tschaikowsky, Leoncavallo), *Parafrasi d'opera* (Vai Audio VAIA/IPA 1003).

SERKIN (1903-1991)
– STRAUSS, *Burleska* (Sony 42261).
– BRAHMS, *Concerto* n. 1 op. 15 (Sony 42261).

HOROWITZ (1904-1989)
– RACHMANINOV, *Concerto* n. 3 op. 30 (BMG RD82633)
– TSCHAIKOWSKY, *Concerto* n. 1 op. 23 (BMG GD60449; BMG GD87992; BMG GD60319; Music and Arts 810).
– SCRYABIN, *Studi* op. 2 n. 1; op. 8 nn. 11 e 12; op. 42 n. 5. *Sonata* n. 9 op. 68 (Sony MK42411).
– SCHUMANN, *Kreisleriana* (Sony 42409; Sony S2K53468).
– BRAHMS, *Concerto* n. 2 op. 83 (Stradivarius STR13595).

RICHTER (1914-1997)
– BEETHOVEN, *Sonata* n. 23 op. 57 (BMG GD86518).
– LISZT, *Sonata* in si min. (Frequenz 041020; Memories HR4218; Philips 4462002PM)

MICHELANGELI (1920-1995)
– RAVEL, *Concerto* in sol (EMI 5677493262).
– RACHMANINOV, *Concerto* n. 4 op. 40 (EMI 5677493262).

GOULD (1932-1982)
– BACH, *Concerto* BWV 1053 (Sony 42270; Sony 52591).
– BACH, *Variazioni Goldberg* (registr. 1955: CBS M3K79358; registr. 1959 live: Sony Classical SMK52685; registr. 1981: Sony Classical SMK52619).
– BACH, *Partita* n. 6 BWV 830 (CBS M3K79358).

CIANI (1941-1974)
– CHOPIN, *Notturni* e altre composizioni (Cofanetto live, ricordo della serata storica in cui Ciani eseguì tutti i Notturni di Chopin, DG 3 LP 2721082).

APPENDICI

APPENDICE I
I BRANI USATI DA ANTONIETTA WEBB-JAMES

La Webb-James fu allieva di Beniamino Cesi e insegnante di Eugenio Fels, mio Maestro. L'intero elenco è prezioso perché inedito e perché in grado di fornire molte indicazioni didattiche, ma qui se ne può offrire solo un'idea, con l'avvertenza che si è volontariamente mantenuta la grafia originale degli appunti, spesso estemporanea perché titoli e nomi venivano annotati 'al volo' dalla Webb-James durante le lezioni, e (ovviamente) senza corsivi dei titoli. Cose piuttosto frequenti nei manoscritti, ma che potrebbero far storcere il naso ai 'puristi'. L'intento, qui giova ricordarlo, è solo quello di dare idea degli studi della scuola napoletana, e non quello di fare filologia. Si tenga inoltre presente che talora i brani appaiono sovradimensionati per difficoltà rispetto alle consuetudini correnti (decadenza?). Le indicazioni sono quelle originarie della Webb-James, davvero appunti presi al volo.

«**Corso preparatorio e I Corso**
Molte opere di Mario Tarenghi. Opere di Longo: molte sue revisioni. Grieg, alcuni Pezzi lirici. Francesco Cilea, Serenata, Melodia, Aria Campestre. Pezzi di M.E. Bossi, Pozzoli, A. Scarlatti, Schumann, Schubert, Mendelssohn, Martini, Rameau, Saint Saens, Menuet op. 90, riduzione a 4 mani, ed. Durand. Tschaikowsky.

II Corso
G.B. Martini, Gavotta in fa, riv. da S. Cesi. Haydn, Minuetto e Finale, riv. da S. Cesi. Mozart, Minuetto (rev. Cesi). Longo, Minuetto op. 28 n. 1 (staccato e legato); Menuet enfantine op. 7 n. 5; alcuni pezzi op. 17, op. 24, op. 45 e molti altri. Cilea, Chanson du sonet. Tschaikowsky, Chanson triste (difficile interpretazione). Brani di Tarenghi, Bossi. Fredéric Binet, op. 97 e 98. Mozart, Minuetto (dalla Sinfonia in do) biblioteca pianistica trascritta da Cesi e Marciano (adatto come studio e per esami). Minuetto dalla Sinfonia in Sol min. (più difficile del prec.). Haendel, 12 pezzi rivisti da Longo (da farsi fare dopo il primo volume di Bach); Passacaglia (riv. da Cesi). Beethoven, Per Elisa.

III Corso

Martucci, Romanza facile in mi mag.; Melodia op. 16; 1.a Barcarola in la b op. 20; Romanza op. 27. 3.a Barcarola op. 31. Notturnini op. 42; Foglie sparse; Improvviso op.17; Serenata op. 65 n. 3; Minuetto op. 55 n. 1; Scherzino op. 29; Serenata op. 38 (tutti pezzi difficili, ed. Ricordi). Cilea, Chant du matin op. 5. Bachmann, Chanson matinale, Royale menuet, op. 33 (d'effetto ma non molto fine). Schubert, Minuetto op. 78, riv. Cesi; Scherzo op. postuma. Marc Dowell, Idyllen op. 28 n. 3 (sono sei piccoli pezzi di cui ho letto il 3, 4 e 6; occorre buona interpretazione e buon tatto). Martucci, Scherzo op. 60 (agilità). Pergolesi, Aria. Beethoven, Bagattelle op. 33. Scarlatti, Sonata in re mag. (rev. Cesi-Marciano). Scarlatti-Tausig, Pastorale e capriccio. Field, Notturno in si b. Paderewsky, Minuetto, Vivaldi, Concerto in Sol mag. trascritto da J. S. Bach.

IV Corso

Sgambati, Giga in sol mag. Rameau, Dodici pezzi facili rivisti da Longo. Couperin, Dodici pezzi facili (ve ne sono alcuni da potersi prendere anche staccati); Scarlatti, sonate dalla "Biblioteca pianistica per la gioventù di Cesi-Marciano). Vivaldi, Adagio trascritto da Bach, riv. Cesi-Marciano. Mattia Vento, Rondò (Cesi-Marciano). Numerosi brani di Longo, Tarenghi, Floridia, Martucci. Schubert, Diciotto piccoli pezzi rivisti da Longo, ed. Ricordi. Longo, Miniature op. 47 (belli, graziosi, non difficili). Floridia op. 14 Canto del cigno (buono per studio del canto ed agilità negli arpeggi). Henselt, Liebeslied (Etude) op. 5 n. 11 (buono come studio per il canto). Chopin, Canti polacchi, trascr. libera di S. Cesi (Biblioteca pianistica) Ricordi. Moussorgsky, Intermezzo (ottave). Paderewsky, Canto d'amor.

V Corso

Chopin-Liszt, Sei canti Polacchi. Liszt, Cantique d'amour. Rubinstein, Melodia op. 3 n. 1; 3a Barcarola op. 50 (riv. da Cesi); 4a Barcarola (riv. da Marciano) (difficile, terze e seste). Sgambati, op. 42 n. 1; op. 23 n. 2. Longo, op. 26 (tutti bellissimi meno la mazurka). Brani di Floridia e Tarenghi. Moszkowsky, Scherzo, Valse; Gondoliera op. 41. Raccolta di 24 Pezzi di clavicembalisti italiani scelta e riveduta da A. Longo. Chopin, Canto Polacco, dalla biblioteca pianistica di Cesi e Marciano. Henselt, Repos d'amour. Grieg, Papillons op. 43 (pezzi lirici). Schumann, Arabesque. Rubinstein, Romanza in mi b. Hiller, Improvviso in mi b. Mendelssohn, Andante op. 72. Weber, Moto perpetuo dalla Sonata

in do. Albeniz, Chante d'Espagne. Granados, Danza spagnola (3o volume, 7a danza). Liszt, Consolation nn. 2,3,6. Tschaikowsky, Scherzo op. 2 n. 2; Nocturne op. 19 n. 4; Reverie du soir, op. 19 n. 1. Liszt, Le Rossignol, Nocturne n. 3,2, 1. Rachmaninoff, Prelude. Mendelssohn-Liszt, Sulle ali del canto. Wagner-Liszt, Lohengrin (Marche religieuse). Bossi, Aria variata e altri pezzi. Grieg, Scena carnevalesca, dalle scene popolari op. 19 riviste da Marciano. Martucci, Barcarola op. 64 n. 3, Notturno op. 25. Vari pezzi di Sgambati. Liszt, 8a Rapsodia. Partite di antichi maestri italiani (adatto come studio); Grieg, Sui monti (ottave di polso, veloci) op. 19. Wagner Liszt, Lohengrin (varie scene, come il Corteo Nuziale). Beethoven, Variazioni (alcune sono elencate in IV corso). Mozart, Adagio dai "Pezzi celebri". Liszt, Années de pélerinage, 1ere année, nn. 2, 3, 4, 9; 2ème année nn. 1 non tanto difficile, ma con ottave nella sinistra) 2 (monotono) 3 (non tanto diff.) 4 (diff.), 5 (diff. molto), 6 (diff.), 7 (molto lungo, molto diff. ma non vale la pena di studiarlo a fondo). Cilea, Suite in stile antico op. 42.

VI Corso

Schumann, Romanza in fa diesis op. 28 n. 2 (rev. Marciano). Rachmaninoff, Preludio. Liszt, Consolation n. 2,3,6. Tschaikowsky, Notturne op. 19 n. 4. Longo, Preludio e Improvviso op. 52; op. 55. Liszt, Notturni (v. V corso). Rubinstein, Notturno op. 28 n. 1. Moti brani di Longo. Sgambati, op. 18, op. 42 n. 3. Mac Dowell, Suite op. 10 n. 2. Beethoven, Variazioni (continua). Martucci, Studio di Concerto. Arensky, Capriccio op. 28 n. 2. Grieg, Sonata in mi min. op. 7. Liszt, Cantique d'amour e Consolazioni (continua). Sgambati, Giga. Albeniz, Sevilla. Paderewsky, Caprice op. 14 n. 3. Albeniz, Orientale (di Chants d'Espagne). Debussy. Liszt, Notturno (dai Canti Polacchi di Chopin). Bach, 16 concerti per pianoforte solo (dai Concerti di Vivaldi, Marcello, etc.). Debussy, Arabesques. Schubert-Liszt, Melodie. Saint-Saens, Bourrée per la sola m. sinistra. Debussy, La plus que lente. Rubinstein, Barcarola in la min op. 93.

VII Corso

Brahms, Preludio in si mag., Rapsodia in si min., Intermezzo, Scherzo. Varie opere di Longo. Schumann, Novellette, Intermezzi, Arabesque, Scene infantili. Chopin, Notturno op. 27 n. 1. Tschaikowsky, Reverie op. 9 n. 1. Rubinstein, Notturno op. 28 n. 1. Sgambati, Toccata op. 18 n. 4. Schubert, Minuetto op. 78. Schumann, Festa carnavalesca di Vienna, riveduta da B. Cesi.

Beethoven, Variazioni (2° volume). Liszt, Sonetto dal Petrarca. Morzkowsky, Fantasia (omaggio a Schumann), Caprice espagnol. Paderewsky, tema variato. Scarlatti, varie sonate. Gluck-Sgambati, Melodia. Arensky, Basso ostinato op. 5 n. 5, Schizzo op. 24 n. 2. Rachmaninov, Valse op. 10 n. 2, Prelude op. 23 n. 9, Barcarolle op. 10 n. 3. Opere di Granados. Prokofiev, Gavotta op. 12 n. 2, Scherzo op. 12 n. 10, Chopin-Liszt, Canti polacchi. Respighi, Notturno. Opere di Frescobaldi, Marcello, Vivaldi. Debussy, La Sérenade interrompue, Les Collines d'Anacapri. Bach, Due concerti (in do mag. e do min.) per due clavicembali.

VIII Corso

Liszt, tre Notturni, Canti polacchi (da 1 a 6), 12a Rapsodia, Années de Pèlerinage. Wagner-Liszt, varie trascrizioni. Brahms, Scherzo op. 6, 2° Capriccio op. 76, 3° e 4° Intermezzo, Rapsodia op. 79 n. 2. Longo, 3° Intermezzo. Chopin, Scherzo op. 31. Schumann, Carnaval op. 9. Saint-Saens, Variazioni su un tema di Beethoven (per due pianoforti a quattro mani). Sgambati, Toccata op. 18 n. 4. Brahms, op. 118, Capriccio. Martucci, Serenata op. 53, Notturno in sol. Rachmaninov, Humoresque op. 10 n. 5. Chopin, Studi. Liszt, Sei studi da concerto, tre studi da concerto. Bach, Concerto nello stile italiano. Schumann, Toccata op. 7. Chopin, Andante e Polacca in mi b. Vivaldi, Concerto da camera. Chopin, Andante spianato e Polacca. Saint-Saens, Studio in forma di valzer. Grieg, Scena carnavalesca op. 19. Respighi, Preludio in do diesis min. (su temi gregoriani). Bach-Busoni, Toccata e fuga in re minore. Chopin, Fantasia op. 49. Bach-Bauer, Toccata in mi min. Saint-Saens, Poemi sinfonici a 4 mani (tra cui Danza macabra). Castelnuovo-Tedesco, Valzer, Rapsodia viennese. Saint-Saens, Sei studi op. 52, Sei studi op. 111 (utilissimi, e alcuni utili per concerto). Vari brani di Albeniz e De Falla. Liszt, Sei studi da concerto. Albeniz, Rumores de la caleta. Chabrier, Valse romantique. Vivaldi-Casella, Concerto grosso in re min.

IX Corso

Liszt, Grosso Concerto per pianoforte solo, Studio da Concerto in la b. mag., Ballata in re b., Années de Pélerinage: VII e II, 12 Studi trascendentali, Sei grandi studi e Grande Fantasia di bravura La Campanella. Brahms, op. 118, Capriccio. Schumann-Liszt, Liebeslied. Martucci, Scherzo op. 64 n. 2. Scriabin, Studi. Franck, Preludio, corale e fuga, Opere di Granados e Albeniz. Sgambati, Toccata op. 18. Grieg, Concerto. Casella, Sinfonia, Arioso e Toccata. Schumann, Sonata in sol min. Carnevale. Bela Bartòk, Danze

popolari ungheresi. Prokofiev, Gavotta. Saint-Saens, Studio in terze maggiori, Toccata d'apres le 5e Concerto op. 111, Studio in forma di valzer, op. 52 n. 6 (bello, d'effetto, difficile)».

Altri appunti:

«Composizioni di Beethoven citate da Czerny nel Metodo come più adatte ad eseguirsi in grandi ambienti (oltre alle Sonate): Fantasia in sol min. op. 77; Andante in fa magg. op. 35; Sei Variazioni in fa mag. op. 34; Variazioni in mi bem. mag. op. 35; Bagattelle op. 33; 32 Variazioni in do min. op. 36; a quattro mani: Tre Marcie in do, mi bem., re min.».

«Dal 5° all'8° corso: per alunni deboli nella mano sinistra: Czerny, Scuola della mano sinistra op. 399; per gli stessi corsi: Czerny, Scuola del legato e dello staccato op. 335».

«Ethelbert Nevin: le sue preferite composizioni per pianoforte. op. 2, n. 1 Gavotta; 3 Liebesleid; 5 Berceuse; 7 Serenata; 8. op. 6, Drei Tanze; op. 7 Quattro Klavierstuecke; op. 13 Wasser-Scenen; op. 16; op. 21 Maggio in Toscana, Suite».

APPENDICE II
PROGRAMMI SMIM

Allegato A. PROGRAMMI DI INSEGNAMENTO DI STRUMENTO MUSICALE NEI CORSI DI SCUOLA MEDIA AD INDIRIZZO MUSICALE (tratti dal Decreto Ministeriale 6 agosto 1999, n. 201, in GU 6 ottobre 1998, n. 235; Corsi ad indirizzo musicale nella scuola media - Riconduzione e ordinamento - Istituzione classe di concorso di "strumento musicale" nella scuola media)

1. INDICAZIONI GENERALI

L'insegnamento strumentale costituisce integrazione interdisciplinare ed arricchimento dell'insegnamento obbligatorio dell'educazione musicale nel più ampio quadro delle finalità della scuola media e del progetto complessivo di formazione della persona.

Esso concorre, pertanto, alla più consapevole appropriazione del linguaggio musicale, di cui fornisce all'alunno preadolescente una piena conoscenza, integrando i suoi aspetti tecnico-pratici con quelli teorici, lessicali, storici e culturali che insieme costituiscono la complessiva valenza dell'educazione musicale; orienta quindi le finalità di quest'ultima anche in funzione di un più adeguato apporto alle specifiche finalità dell'insegnamento strumentale stesso.

La musica e la sua evoluzione linguistica hanno avuto, e continuano ad avere, nel loro divenire, frequenti momenti di incontro con le discipline letterarie, scientifiche e storiche. L'indirizzo musicale richiede quindi che l'ambito in cui si realizza offra un'adeguata condizione metodologica di interdisciplinarità: l'educazione musicale e la pratica strumentale vengono così posti in costante rapporto con l'insieme dei campi del sapere.
La musica viene in tal modo liberata da quell'aspetto di separatezza che l'ha spesso penalizzata e viene resa esplicita la dimensione sociale e culturale dell'evento musicale.
Sviluppare l'insegnamento musicale significa fornire agli alunni, destinati a crescere in un mondo fortemente segnato dalla presenza della musica come veicolo di comunicazione, spesso soltanto subita, una maggiore capacità di lettura attiva e critica del reale, una ulteriore possibilità di conoscenza, espressione e coscienza, razionale ed emotiva, di sé.
Obiettivo del corso triennale, quindi, una volta fornita una completa e consapevole alfabetizzazione musicale, è porre alcuni traguardi essenziali che dovranno essere da tutti raggiunti. Il rispetto delle finalità generali di carattere orientativo della scuola media non esclude la valorizzazione delle eccellenze.
Adeguata attenzione viene riservata a quegli aspetti del far musica, come la pratica corale e strumentale di insieme, che pongono il preadolescente in relazione consapevole e fattiva con altri soggetti.
L'autonomia scolastica potrà garantire ulteriori possibilità di approfondimento e sviluppo anche nella prospettiva di rendere l'esperienza musicale funzionale o propedeutica alla prosecuzione degli studi, nonché alla diffusione della cultura musicale nel territorio, in modo da rafforzare il ruolo della scuola come luogo di aggregazione e diffusione di saperi e competenze.

2. ORIENTAMENTI FORMATIVI

L'insegnamento strumentale conduce, attraverso l'integrazione con l'educazione musicale e l'apprendimento della notazione e delle strutture metriche e ritmiche, all'acquisizione di capacità cognitive in ordine alle categorie musicali fondamentali (melodia, armonia, ritmo, timbro, dinamica, agogica) e alla loro traduzione operativa nella pratica strumentale, onde consentire agli alunni l'interiorizzazione di tratti significativi del linguaggio musicale a livello formale, sintattico e stilistico.
I contenuti dell'educazione musicale, a loro volta, e in specie l'educazione dell'orecchio, l'osservazione e analisi dei fenomeni

acustici, il riconoscimento degli attributi fisici del suono, la lettura dell'opera musicale intesa come ascolto guidato e ragionato, si modellano con il necessario contributo della pratica strumentale.
L'insegnamento strumentale:
– promuove la formazione globale dell'individuo offrendo, attraverso un'esperienza musicale resa più completa dallo studio dello strumento, occasioni di maturazione logica, espressiva, comunicativa;
– integra il modello curricolare con percorsi disciplinari intesi a sviluppare, nei processi evolutivi dell'alunno, unitamente alla dimensione cognitiva, la dimensione pratico-operativa, estetico-emotiva, improvvisativo-compositiva;
– offre all'alunno, attraverso l'acquisizione di capacità specifiche, ulteriori occasioni di sviluppo e orientamento delle proprie potenzialità, una più avvertita coscienza di sé e del modo di rapportarsi al sociale;
– fornisce ulteriori occasioni di integrazione e di crescita anche per gli alunni in situazione di svantaggio.

In particolare la produzione dell'evento musicale attraverso la pratica strumentale
* comporta processi di organizzazione e formalizzazione della gestualità in rapporto al sistema operativo dello strumento concorrendo allo sviluppo delle abilità senso-motorie legate a schemi temporali precostituiti;
* dà all'alunno la possibilità di accedere direttamente all'universo di simboli, significati e categorie fondanti il linguaggio musicale che i repertori strumentali portano con sé;
* consente di mettere in gioco la soggettività, ponendo le basi per lo sviluppo di capacità di valutazione critico-estetiche;
* permette l'accesso ad autonome elaborazioni del materiale sonoro (improvvisazione-composizione), sviluppando la dimensione creativa dell'alunno.

L'essenziale aspetto performativo della pratica strumentale porta alla consapevolezza della dimensione intersoggettiva e pubblica dell'evento musicale stesso, fornendo un efficace contributo al senso di appartenenza sociale.

3. OBIETTIVI DI APPRENDIMENTO

Nel campo della formazione musicale l'insegnamento strumentale persegue un insieme di obiettivi generali all'interno dei quali si individua l'acquisizione di alcuni traguardi essenziali, quali:
* il dominio tecnico del proprio strumento al fine di produrre eventi musicali tratti da repertori della tradizione scritta e ora-

le con consapevolezza interpretativa, sia nella restituzione dei processi formali sia nella capacità di attribuzione di senso;
* la capacità di produrre autonome elaborazioni di materiali sonori, pur all'interno di griglie predisposte;
* l'acquisizione di abilità in ordine alla lettura ritmica e intonata e di conoscenze di base della teoria musicale;
* un primo livello di consapevolezza del rapporto tra organizzazione dell'attività senso-motoria legata al proprio strumento e formalizzazione dei propri stati emotivi;
* un primo livello di capacità performative con tutto ciò che ne consegue in ordine alle possibilità di controllo del proprio stato emotivo in funzione dell'efficacia della comunicazione.

4. CONTENUTI FONDAMENTALI

I contenuti delle singole specificità strumentali che dovono essere perseguiti sono:
* ricerca di un corretto assetto psico-fisico: postura, percezione corporea, rilassamento, respirazione, equilibrio in situazioni dinamiche, coordinamento;
* autonoma decodificazione allo strumento dei vari aspetti delle notazioni musicali: ritmico, metrico, frastico, agogico, dinamico, timbrico; armonico;
* padronanza dello strumento sia attraverso la lettura sia attraverso l'imitazione e l'improvvisazione, sempre opportunamente guidata;
* lettura ed esecuzione del testo musicale che dia conto, a livello interpretativo, della comprensione e del riconoscimento dei suoi parametri costitutivi;
* acquisizione, da parte degli alunni, di un metodo di studio basato sull'individuazione dell'errore e della sua correzione;
* promozione della dimensione ludico-musicale attraverso la musica di insieme e la conseguente interazione di gruppo.

La capacità di lettura va rinforzata dalla "lettura a prima vista" e va esercitata non soltanto sulla notazione tradizionale ma anche su quelle che utilizzano altri codici, con particolare riferimento a quelli più consoni alle specificità strumentali.
Altri obiettivi di apprendimento e contenuti fondamentali sono specifici per i singoli strumenti per cui si rinvia alle successive indicazioni.

5. COMPETENZE E CRITERI DI VALUTAZIONE

L'insegnamento strumentale concorre, attraverso una programmata integrazione tra le discipline musicali, alla costituzione della

competenza musicale generale che si fonda su:

* il riconoscimento e la descrizione degli elementi fondamentali della sintassi musicale;
* il riconoscimento e la descrizione di generi musicali, forme elementari e semplici condotte compositive;
* la capacità di collocare in ambito storico-stilistico gli eventi musicali praticati;
* la produzione e/o la riproduzione di melodie attraverso il mezzo vocale con il supporto della lettura ritmica e intonata.

Lo studio strumentale, a sua volta, si fonda su:

* capacità di lettura allo strumento, intesa come capacità di correlazione segno (con tutte le valenze semantiche che comporta nel linguaggio musicale) – gesto – suono;
* uso e controllo dello strumento nella pratica individuale e collettiva, con particolare riferimento ai riflessi – determinati dal controllo della postura e dallo sviluppo senso-motorio – sull'acquisizione delle tecniche specifiche;
* capacità di esecuzione e ascolto nella pratica individuale e collettiva, ossia livello di sviluppo dei processi di attribuzione di senso e delle capacità organizzative dei materiali sonori;
* esecuzione, interpretazione ed eventuale elaborazione autonoma allo strumento del materiale sonoro, laddove anche l'interpretazione può essere intesa come livello di sviluppo delle capacità creative.

Fermi restando gli obiettivi e le indicazioni programmatiche definite per le singole specialità strumentali, la verifica dei risultati del percorso didattico relativo all'insegnamento strumentale si basa sull'accertamento di una competenza intesa come dominio, ai livelli stabiliti, del sistema operativo del proprio strumento in funzione di una corretta produzione dell'evento musicale rispetto ai suoi parametri costitutivi: struttura frastica e metro-ritmica e struttura melodico-armonica con le relative connotazioni agogico-dinamiche.

I processi di valutazione dovranno comunque ispirarsi ai criteri generali della valutazione formativa propria della scuola media.

6. ESEMPLIFICAZIONI METODOLOGICHE

Gli strumenti metodologici che seguono hanno un valore prevalentemente indicativo nel rispetto dell'autonomia di progettazione e programmazione delle singole scuole.

Posto che:

* le diverse caratteristiche organologiche degli strumenti implicano una diversa progressione nell'acquisizione delle tecniche

specifiche, con tempi differenziati nella possibilità di accesso diretto alle categorie musicali indicate negli orientamenti formativi;

* in un triennio tali possibilità sono oggettivamente limitate;
* nella fascia d'età della Scuola media si avviano più strutturate capacità di astrazione e problematizzazione, la pratica della Musica d'insieme si pone come strumento metodologico privilegiato. Infatti l'evento musicale prodotto da un insieme ed opportunamente progettato sulla base di differenziate capacità operativo-strumentali, consente, da parte degli alunni, la partecipazione all'evento stesso, anche a prescindere dal livello di competenza strumentale raggiunto.

L'accesso alle categorie fondanti il linguaggio musicale e al suo universo trova quindi un veicolo in una viva e concreta esperienza che può essere più avanzata, sul piano musicale, di quanto non possa esserlo quella riferita alla sola pratica individuale.

Particolare attenzione va data alla pratica vocale adeguatamente curata a livello del controllo della fonazione, sia come mezzo più immediato per la partecipazione all'evento musicale e per la sua produzione, sia come occasione per accedere alla conoscenza della notazione e della relativa teoria al fine di acquisire dominio nel campo della lettura intonata. La competenza ritmica, oltre ad essere assunta mediante il controllo dei procedimenti articolatorî propri dei vari strumenti, deve essere incrementata da una pratica fonogestuale individuale e collettiva sostenuta dalla capacità di lettura. In tale prospettiva metodologica la pratica del solfeggio viene sciolta nella più generale pratica musicale.

Anche l'ascolto va inteso come risorsa metodologica, tanto all'interno dell'insegnamento strumentale, quanto nella musica d'insieme.

In particolare è finalizzato a sviluppare capacità di controllo ed adeguamento ai modelli teorici basati sui parametri fondamentali della musica rivelandosi mezzo indispensabile per la riproduzione orale e/o scritta di strutture musicali di varia complessità. Esso deve inoltre tendere a sviluppare capacità discriminative e comparative delle testimonianze musicali più significative, capacità utili, nella pratica strumentale, alla riproduzione di modelli esecutivo-interpretativi.

Altra risorsa metodologicamente efficace può essere l'apporto delle tecnologie elettroniche e multimediali. L'adozione mirata e intellettualmente sorvegliata di strumenti messi a disposizione dalle moderne tecnologie può costituire un incentivo a sviluppare capacità creativo-elaborative senza che queste vengano vincola-

te al dominio tecnico di strumenti musicali che richiedono una avanzata capacità di controllo.
Gli strumenti metodologici suggeriti presuppongono una condizione generale di infra ed interdisciplinarità. Da una parte infatti, l'apprendimento strumentale integrato con quello dell'Educazione musicale e della teoria e lettura della musica configura un processo di apprendimento musicale unitario, dall'altra le articolazioni della dimensione cognitiva messe in gioco da questo processo attivano relazioni con altri apprendimenti del curricolo, realizzando la condizione per l'interdisciplinarità.

7. STRUMENTI MUSICALI E INDICAZIONI PROGRAMMATICHE

Il perseguimento degli obiettivi sotto indicati si articolerà sia in attività individuali sia in attività collettive (piccoli gruppi, musica d'insieme): le abilità via via raggiunte andranno utilizzate sin dai livelli più elementari con finalità espressive e comunicative, e consolidate attraverso l'integrazione di conoscenze acquisite nell'ambito della teoria musicale e della lettura ritmica e intonata. Tali conoscenze potranno essere assunte in percorsi temporali diversi da quelli necessari al raggiungimento degli obiettivi degli specifici insegnamenti strumentali.
La successione degli obiettivi verrà stabilita dagli insegnanti in modo da determinare un percorso graduale che tenga conto delle caratteristiche e delle potenzialità dei singoli alunni.
I contenuti fondamentali dovranno essere selezionati tenendo conto dell'approccio agli stili e alle forme, e della distinzione dei linguaggi.
Esercizi e studi finalizzati all'acquisizione di specifiche abilità tecniche possono rientrare nel percorso metodologico e didattico di ciascun insegnante che terrà comunque conto delle innovazioni della didattica strumentale.

PIANOFORTE

Tutte le abilità pianistiche sotto elencate vanno intese come comprensive degli aspetti dinamici, timbrici e delle varie modalità d'attacco del tasto e uso dei pedali.

* Mano chiusa (dita su gradi congiunti): scale, abbellimenti, cinque note non consecutive, note ribattute, glissandi;
* mano aperta (dita su gradi disgiunti): arpeggi, passaggi per gradi disgiunti;
* bicordi e accordi: terze, seste, ottave, altri bicordi, accordi, clusters;

* salti: note singole, bicordi, ottave, accordi, clusters.

Alla fine del triennio l'alunno dovrà saper leggere a prima vista musiche tratte dai primi metodi per pianoforte e dovrà saper eseguire con consapevolezza interpretativa almeno una composizione tratta dal repertorio solistico o d'insieme per ciascuna delle seguenti aree:

* Danza (ad esempio: F. Schubert, Ländler e Valzer; B. Bartòk, For children, ecc.)
* Pezzo di carattere (ad esempio: R. Schumann, Album per la gioventù; S. Prokofiev, Music for children; una canzone o standard jazzistico con sigle realizzate dall'alunno, ecc.)
* Forme polifoniche e forme-sonata (ad esempio: J.S. Bach, Preludi e fughette; F.J. Haydn, Divertimenti; L. van Beethoven, Sonatine ecc.)
* Variazioni (Variazioni facili di Mozart e di Beethoven, Variazioni facili di autori del '900, ecc.)

APPENDICE III
PROGRAMMI PER GLI ESAMI IN CONSERVATORIO

Occorre tenere presente che al programma qui riportato i singoli conservatori apportano piccole modifiche attuative: riscontrare quindi al momento della domanda di esame, gli usi e consuetudini del luogo in cui si intende sostenere l'esame. Non è superfluo precisare che occorre confrontare il programma qui presentato con quello ufficiale del conservatorio scelto per gli esami.

Compimento inferiore

1. Esecuzione di uno studio estratto a sorte seduta stante tra dieci studi di tecnica diversi preparati per l'esame dal candidato e di tre scelti tra gli studi del 4° e 5° anno indicati nei programmi dei Conservatori.

2. a) Esecuzione di una composizione di J. S. Bach estratta a sorte tra le seguenti preparate dal candidato: Tre *Invenzioni* a tre voci. Le due *Suites inglesi* in la minore e sol minore, divise ciascuna in due gruppi di tre pezzi. b) Esecuzione di un pezzo estratto a sorte fra tre preparati dal candidato dal repertorio clavicembalistico italiano.

3. Esecuzione di una sonata di Mozart oppure di Clementi, oppure di Beethoven scelta tra le seguenti: nn. 5, 6, 10, 14, 24.

4. Esecuzione di una composizione scelta dal candidato tra le seguenti: Chopin: *Bolero*; *Improvviso* in la bem. maggiore; *Valzer*:

in la bem. op. 34 n. 1; op. 42; op. 64 n. 3; in do diesis minore; *Polacca* in do diesis minore; una serie di sei *Preludi*. Weber: *Rondò brillante* in mi bem. magg. *Invitations à la valse*. Schubert: *Improvviso* in mi bem. magg. *Improvviso* in sol magg. (tonalità originale in sol bem. magg.). Schumann: *Carnaval de Vienne*; *Papillons*; scelta di *Valdscenen* e di *Albumblatter* (almeno tre) Liszt: *Rossignol*; una delle *Consolations*. Debussy: *Children's Corner* (tutto). Sgambati, Martucci, M.E. Bossi: dalle composizioni di media difficoltà.
5. Lettura a prima vista di un brano di difficoltà relativa al corso.
Esecuzione delle scale semplici, diatoniche e cromatiche, alla distanza d'ottava, di terza, di sesta e per moto contrario.

Compimento medio
1. Esecuzione di una delle sonate di Domenico Scarlatti di carattere brillante estratta a sorte seduta stante fra tre presentate dal candidato.
2. Esecuzione di uno studio estratto a sorte ventiquattro ore prima fra gli studi n. 2, 5, 9, 14, 15, 16, 17, 21, 26, 30, 32, 36, 44, 47, 58, 63, 65, 78, 86, 87, 88, 95, 96 del *Gradus ad Parnassum* di Clementi. Esecuzione di un Preludio e Fuga estratto a sorte ventiquattro ore prima fra una scelta di ventiquattro Preludi e Fughe fatta dal candidato (dodici nel primo e dodici nel secondo volume) sul *Clavicembalo ben temperato* di J. S. Bach.
3. Esecuzione di uno studio estratto a sorte fra due di autore differente scelti dal candidato fra le seguenti opere: Moscheles: uno dei tre studi nn. 1, 3, 23 dell'op. 70. Czerny: *Toccata* in do magg.. Kessler: uno dei tre studi in fa min. do magg. e do min. (ottave). Mendelssohn: *Studio* in si bem. min.; *Preludio* in si min. dell'op. 104 (a scelta). Thalberg: Primo studio dell'op. 26. Rubinstein: uno studio dell'op. 23.
4. Esecuzione di una *Sonata* di Beethoven scelta dal candidato fra le seguenti: nn. 3, 4, 7, 8, 12, 15, 16, 17, 18, 21, 26.
5. Esecuzione di una composizione scelta dal candidato fra le seguenti: Weber: Finale della prima *Sonata* (moto perpetuo); *Polacca* in mi magg. Schubert: *Improvviso* in si bem. magg. op. 142. Mendelssohn: *Variations sérieuses*; *Scherzo e capriccio* in fa diesis min. *Rondò capriccioso*. Schumann: *Romanza* in re min. op. 32 n. 3; *In der Nacht - Traumes Wirren - Aufschwung* (dai *Pezzi fantastici* op. 12); *Novelletta* in re magg. op. 21 n. 2. Chopin: uno dei seguenti *Studi*: op. 10 nn. 3, 5, 8; op. 25 nn. 1, 2, 9. *Improvviso* in sol bem. n. 3; *Ballata* n. 1 in sol min.; *Ballata* n. 3 in la bem.;

Berceuse; *Scherzo* in si min.; *Scherzo* in do diesis min.; *Andante spianato e Polacca brillante* in mi bem. magg. op. 22.
6. Esecuzione di una composizione scelta dal candidato fra le seguenti: Brahms: Due *Rapsodie* op. 79; *Capriccio* in si min.; *Intermezzi* op. 117. Gluck-Saint-Saens: *Capriccio su Alceste*. Sgambati: *Studio melodico*. Martucci: *Studio* op. 47. Debussy: *Jardins sous la pluie*; *Danseuses de Delphe*. Ravel: *Minuetto* e *Rigaudon* dal *Tombeau de Couperin*.
7. Interpretazione di una composizione assegnata dalla commissione tre ore prima dell'esame e preparata dal candidato in apposita stanza fornita di pianoforte.
Prove di cultura: a.) Lettura estemporanea di un brano di media difficoltà. b.) Discussione su questioni concernenti la tecnica: esecuzione delle scale diatoniche e cromatiche in doppie terze e doppie seste. Diteggiatura di un brano pianistico. Interpretazione degli abbellimenti. c.) Saggio di lezione da tenersi ad un alunno dal primo al sesto corso. Dar prova di conoscere l'origine e lo sviluppo del pianoforte, la letteratura dello strumento, citando i temi delle opere più importanti e qualche loro particolare più caratteristico, con particolare riguardo alla letteratura del concerto per pianoforte e orchestra.

Esame di Diploma
Esecuzione di composizioni scelte nei quattro gruppi del seguente elenco e disposte in modo da compilare un programma da concerto della durata di circa un'ora.
GRUPPO N. 1. J.S. Bach: Composizioni originali per clavicembalo; Composizioni trascritte per pianoforte da Liszt, Tausig, Busoni, D'Albert, etc. L.V. Beethoven: Le *Sonate* dall'op. 57 all'op. 111; *33 Variazioni sopra un tema di Diabelli*; *Rondò* in sol magg. op. 129; *32 Variazioni* in do minore.
GRUPPO N. 2. C.M. Weber: *Sonata* in la bem. magg. (n. 2). Schubert: *Fantasia* in do magg. op. 17; *Carnaval* op. 9; *Studi Sinfonici*. F. Chopin: una delle *Sonate* in si min. e si bem. min. o un gruppo di tre composizioni scelte fra le seguenti: *Ballata* n. 2 op. 38. *Ballata* n. 4 in fa min. *Polacca* in fa diesis minore; *Polacca* in la bem. magg. *Notturni*; *Mazurche*. F. Liszt: *Sonata* in si min. *Scherzo e marcia*; *Mephisto Valzer*; *Studi trascendentali*: *Mazeppa* o *Feux Follets* o in fa min. Uno dei tre *Studi da concerto*.
GRUPPO N. 3. J. Brahms: *Variazioni sopra un tema di Paganini*; *Variazioni sopra un tema di Haendel*: *Rapsodia* in mi bem. op. 119 n. 4. C. Saint-Saens: *Sei studi* op. 111. C. Franck: *Preludio*, *Corale e Fuga*; oppure *Preludio*, *Aria e Finale*. A.E. Chabrier:

Bourrée fantasque. Sgambati: *Preludio e Fuga; Due studi da concerto* (uno a scelta). G. Martucci: *Tema con Variazioni*; *Fantasia* op. 51. M.E. Bossi: *Studio da concerto* op. 137 n. 3 in si bem. min. *Moto perpetuo*.
GRUPPO N. 4. M.A. Balakirew: *Islamey*. S.M. Liapunow: *Studi trascendentali*. M. Mussorgsky: *Quadri d'una esposizione*. A.N. Scriabine: *Studi*; *Sonate*. Debussy: *Preludi*; *Estampes*; *Studi*; *Pour le piano* (*Preludio*, *Sarabanda e Toccata*). M. Ravel: *Alborada del Gracioso*; *Sonatina*; *Gaspard de la Nuit*; *Jeaux d'eau*. I. Albeniz: *Iberia* (una o più composizioni da tutta la serie). I. Strawinskij: *Sonata*. B. Bartok: *Allegro barbaro*; *Suite* op. 14. Composizioni di noti autori italiani contemporanei.
Prove di cultura: dar prova di conoscere due Concerti per pianoforte e orchestra; uno antico e uno moderno (da Beethoven in poi).

APPENDICE IV
I LUOGHI A CUI TORNARE

Vincenzo Romaniello (nato a Napoli il 27 ottobre del 1858 e scomparso il 13 aprile del 1932) viene considerato come uno dei musicisti "minori" tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Egli fu tuttavia tra quei grandi Maestri capaci di dare un contributo fondamentale all'affermazione della scuola pianistica napoletana. Ancora oggi gli studenti del Conservatorio usano le sue revisioni pianistiche, segnatamente quelle delle composizioni di Mendelssohn.
Romaniello, che dal 1886 al 1914 insegnò anche al "Reale Educandato Maria Pia", viene citato in uno storico libro di Vincenzo Vitale sui pianisti (*Il pianoforte a Napoli nell'Ottocento*, Bibliopolis, Napoli 1986), e ricordato con bella opportunità da Roberto De Simone in un interessante libro di Alessandro Masulli (*Note Vesuviane*, Edizioni Summana, Somma Vesuviana 2006). Inizialmente la figura di Romaniello mi ha solo incuriosito, ed ho cominciato a fare delle ricerche. In Conservatorio, ai computer dell'archivio della biblioteca, risultano una miriade di revisioni pianistiche, ma appaiono disponibili soltanto uno o due brani originali. Le opere del fratello Luigi, allievo di Beniamino Cesi, sono più facilmente reperibili. Ma mi interessava la vicenda 'vesuviana' di Vincenzo...
Allora sono andato a consultare l'archivio cartaceo del piano inferiore del Conservatorio di Napoli e, meraviglia, è venuto fuori un numero corrispondente ad un faldone. La Biblioteca, oggi mira-

colosamente funzionante grazie agli sforzi di tanti, ma anche per l'impulso decisivo di Roberto De Simone, ospita molti manoscritti importanti. Quelli dei minori, non ancora inclusi nell'archivio elettronico, sono rimasti collocati in una delle ali del chiostro, i cui archi sono stati chiusi da imponenti vetrate. Lì ho potuto prendere con le mie mani il faldone invecchiato dal tempo e parzialmente compromesso dall'umidità e riscoprire con emozione le composizioni di Romaniello. Ho fatto delle copie, ed ecco, già nel primo pomeriggio le musiche rivivevano sul mio pianoforte.

Vincenzo Romaniello si sposò con Enrichetta Papa, figlia del ricco cavaliere Pietro Papa, il quale aveva una proprietà all'interno del borgo murato, vicino alla Collegiata. Qui ebbero una figlia, la bella Elena, che morì prematuramente subito dopo il suo matrimonio con il conte Giovanni Piromallo, originario di Massa di Somma. Dopo la morte della figlia, Romaniello ed Enrichetta vollero stabilirsi per sempre a Somma. Quattro anni dopo, il musicista perdeva anche la moglie (1929).
Proprio in quell'anno, però, il compositore riceve la nomina quale Professore Emerito al Conservatorio di Napoli. Tra i suoi allievi figura un giovanissimo Renato Carosone: Romaniello aveva elaborato un imponente *Metodo pianistico* in dodici fascicoli, metodo che ho potuto ritrovare e sperimentare, e nel quale ampio spazio era offerto alle tecniche dello staccato di polso e del 'tenuto' e 'articolato', utile a produrre temi cantabili sulla tastiera di un pianoforte, simulando il canto con l'uso del 'legato' e di uno speciale tocco pianistico. Si trattava certamente del metodo usato anche dal piccolo Renato.
Così, quando nel mio studio ho registrato questi brani, traendone spunto per la colonna sonora di un documentario, un pezzo della storia del pianoforte si è intrecciato con la storia della provincia vesuviana, di Somma, e con quella della musica di successo della canzone napoletana.
La vicenda, a tratti triste e drammatica, di questo compositore della fine dell'Ottocento si è mescolata con la bellezza delle sue musiche, ispiratrici dell'estro del geniale Renato Carosone. Nell'ottica della riscoperta delle memorie inconciliate, che mi ha portato nel tempo ad interessarmi di Luciano Cilio, Pietro Grossi, Giuseppe Chiari, e di altri grandi musicisti "rimossi" o dimenticati dalla storia, ho amato, riscritto, reinterpretato e infine ricomposto (metacomposto) a modo mio anche le musiche dolenti o bizzarre di Vincenzo Romaniello, facendole risuonare nuovamente nelle valli e sulle pendici del Somma, là dove esse erano nate, traen-

done spunto per comporre la musica digitale che accompagna il paesaggio video digitale di un evocativo Paese contemporaneo. Le immagini e le musiche ci mostrano così una sintesi che va al di là della nostra percezione diuturna, distorta dalle molteplici problematiche di sopravvivenza spicciola, e divagante per necessità sulle risposte impellenti che temporaneamente risolvono il nostro scontro con questa terra agrodolce. Esse ci proiettano in un luogo della Memoria situato al di là del tempo e dello spazio, e nel quale sarebbe entusiasmante poterci ritrovare nel prossimo futuro.

NOTA: alcune opere di Vincenzo Romaniello

Il Pianista Moderno. Corso completo di meccanismo del pianoforte. Deposito esclusivo: Casa Editrice Musicale R. Izzo, Napoli 1913

Selezione opere per pianoforte a due mani: op. 1, *Polonese*. Op. 2, *Romanza senza parole*. Op. 3 *Tristezza dell'anima*. Op. 4, *Capriccio Fantastico*. Op. 5 *Album Idillio*. Op. 5 bis, *Ultima prece*. Op. 8, *Rivelazione*. Op. 10, *Suite en mi*. Op. 23, *Minuetto*. Op. 24, *Marinaresca*. Op. 35, *Escadron de Bèbès Scène caractèristique*. Op. 36, *Valzer brillante*. Op. 37, *Sei fogli d'album*. Op. 38, *Terza gavotta*. Op. 40, *Seconda suite in istile antico*. Op. 41, *Due Minuetti*. Op. 42, *Sei Piccoli pezzi*.

Opere per pianoforte a quattro mani: op. 23, *Minuetto*. Op. 42, *Serenata allegra*. Op. 42, *Tarantella*.

Opere per due pianoforti a otto mani: op. 24, *Marinaresca*.

Opere per violino e pianoforte: op. 39, *Melodia*.

Opere per Canto e Pianoforte: *Tramonto* (melodia su testo di Michele De Santi), *Fuga*, *Ave Maria*, *La preghiera della Regina Margherita*.

Altre composizioni: *Quartetto. Tre trii con pianoforte. Sonata per violino e pianoforte; Due Suites in stile antico. Una Sonata per pianoforte.*

Alcune delle composizioni di Vincenzo Romaniello sono al Conservatorio di Napoli, archivio cartaceo. Faldone B5.5.620812.

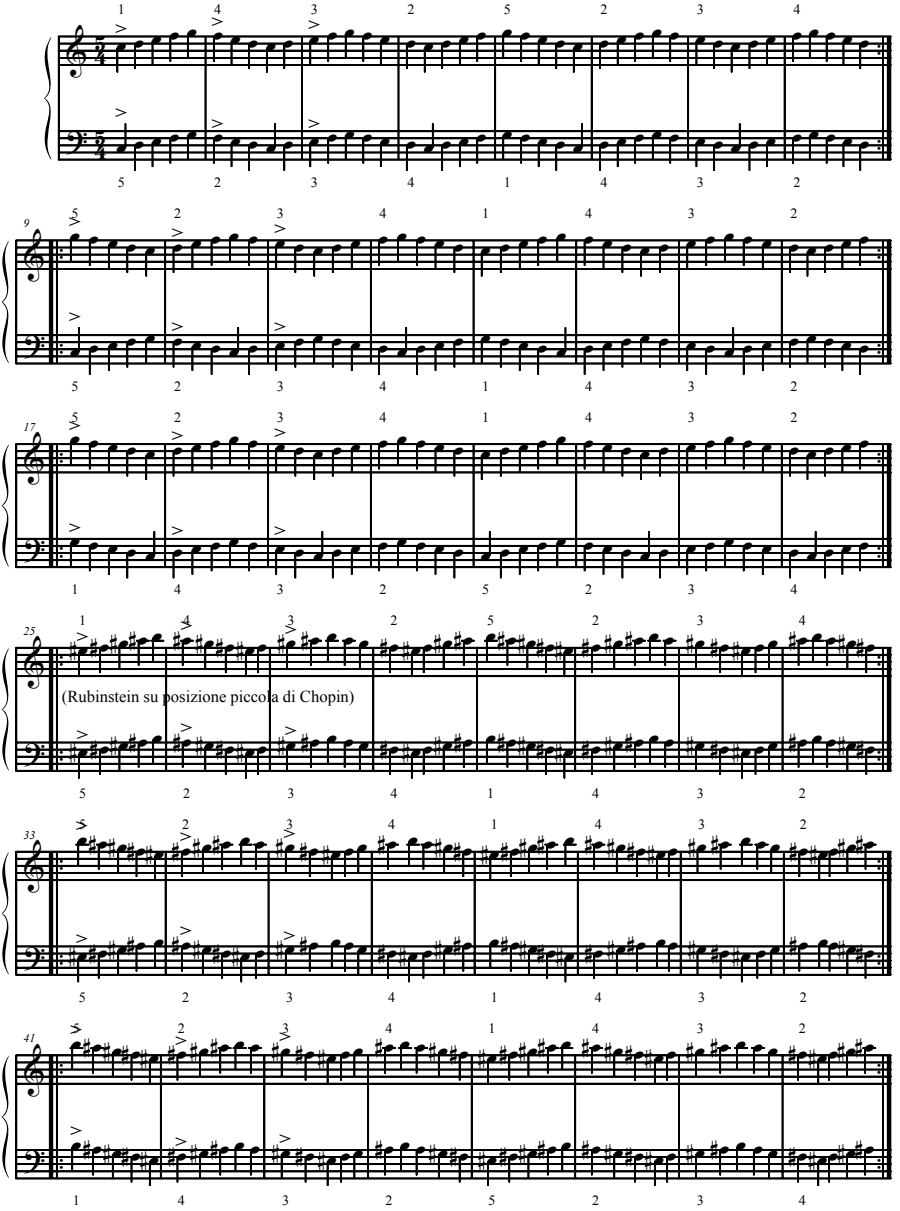
ESEMPI

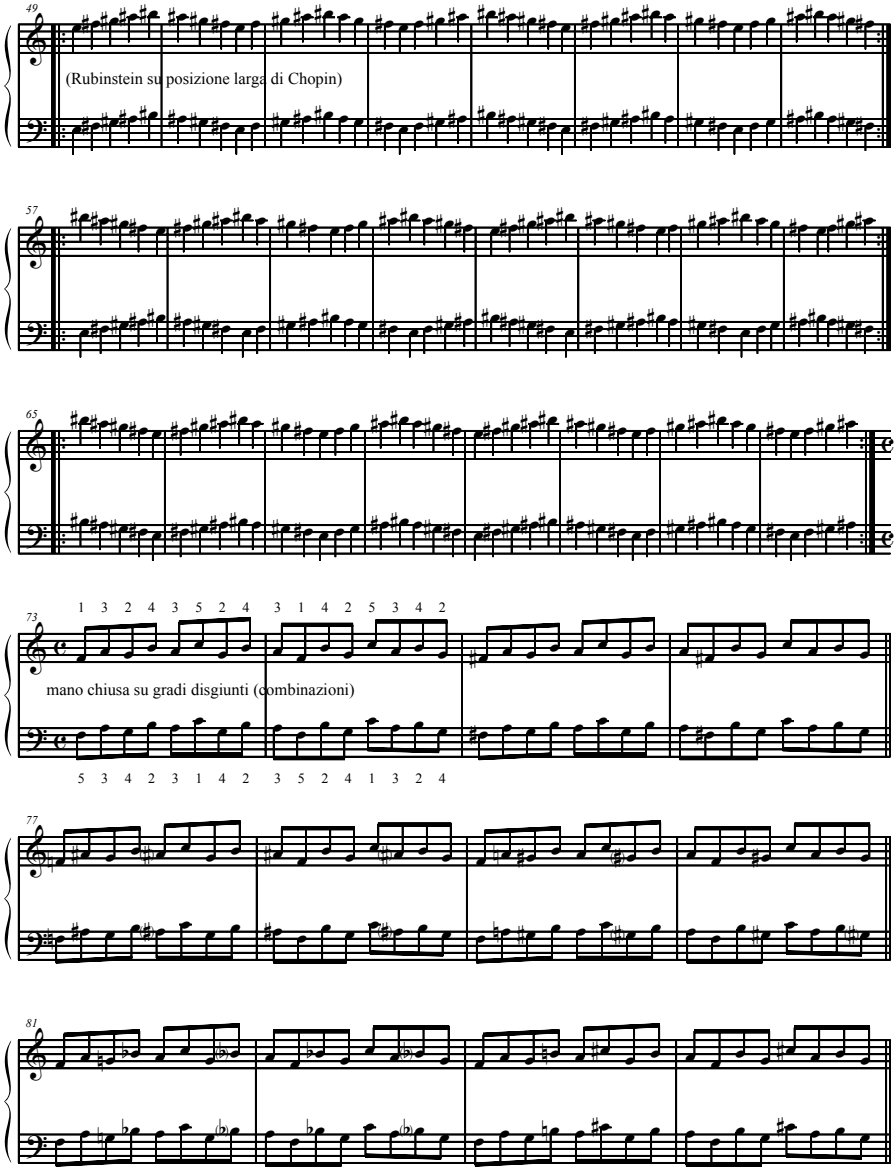
Esempi

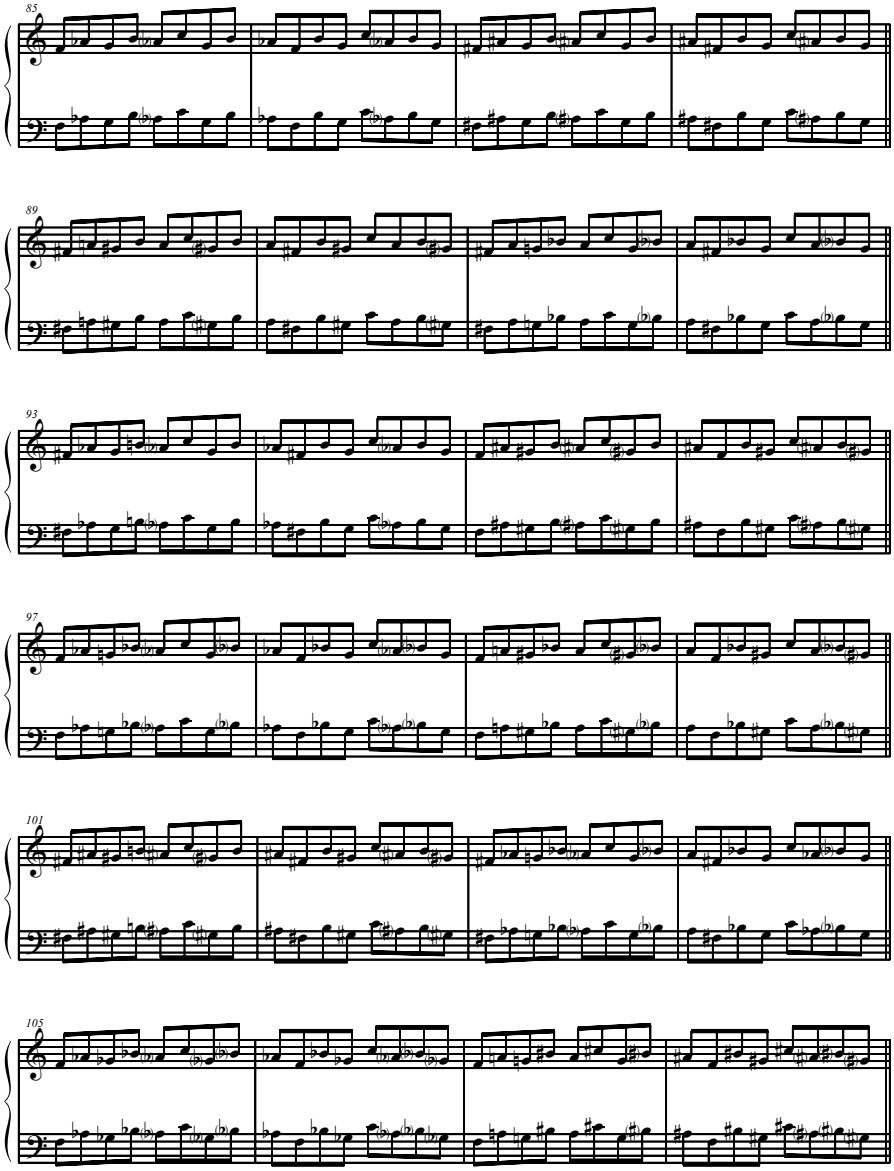
di unità di lavoro a struttura flessibile

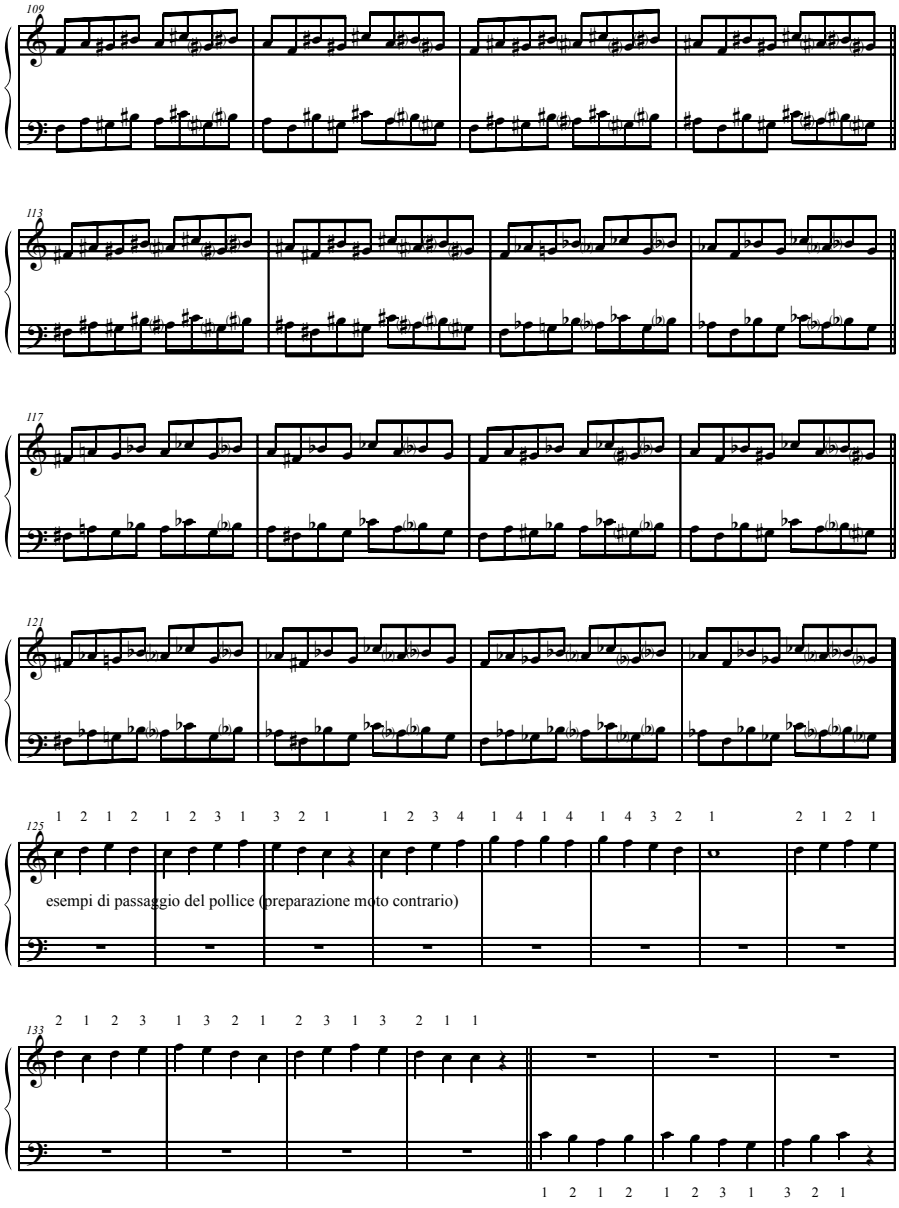
Girolamo De Simone

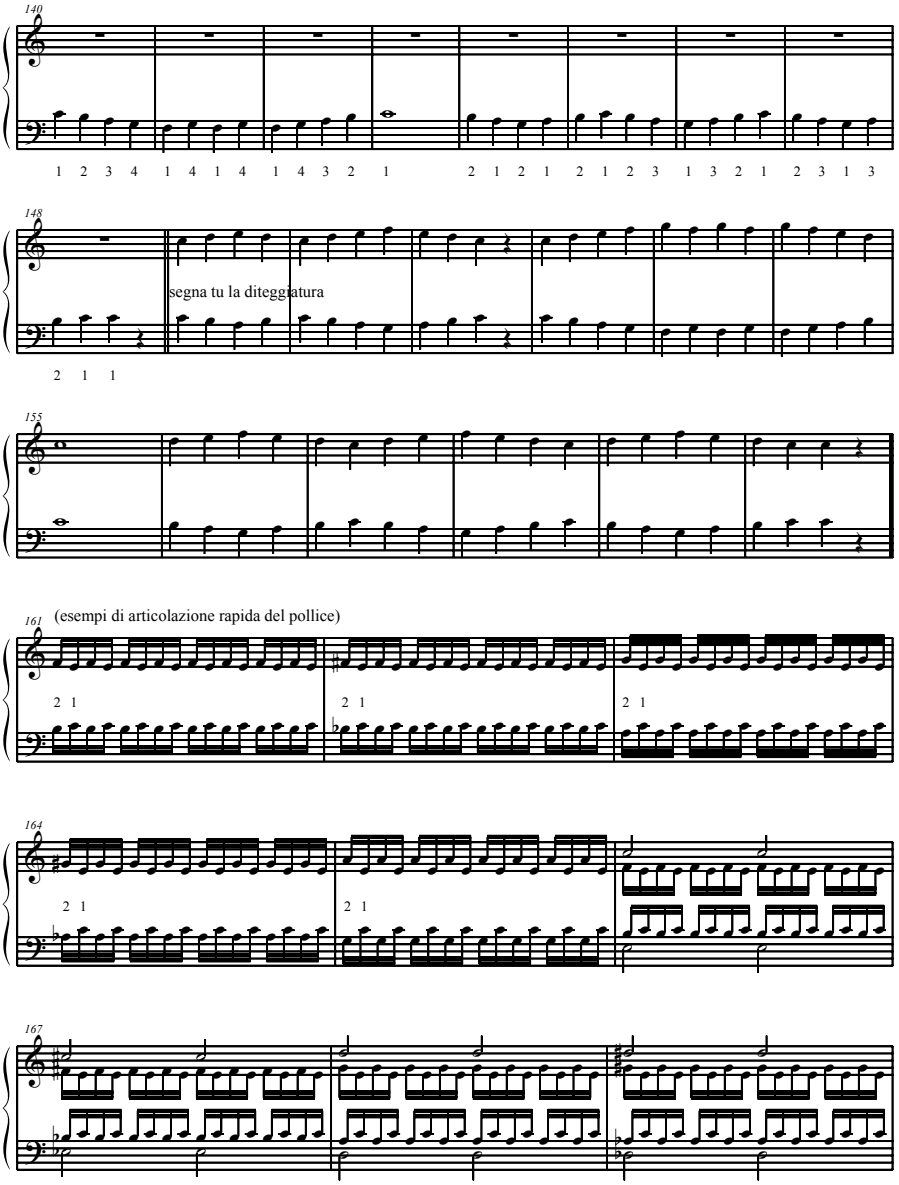
mano chiusa su gradi congiunti (sviluppo esercizio di Rubinstein)

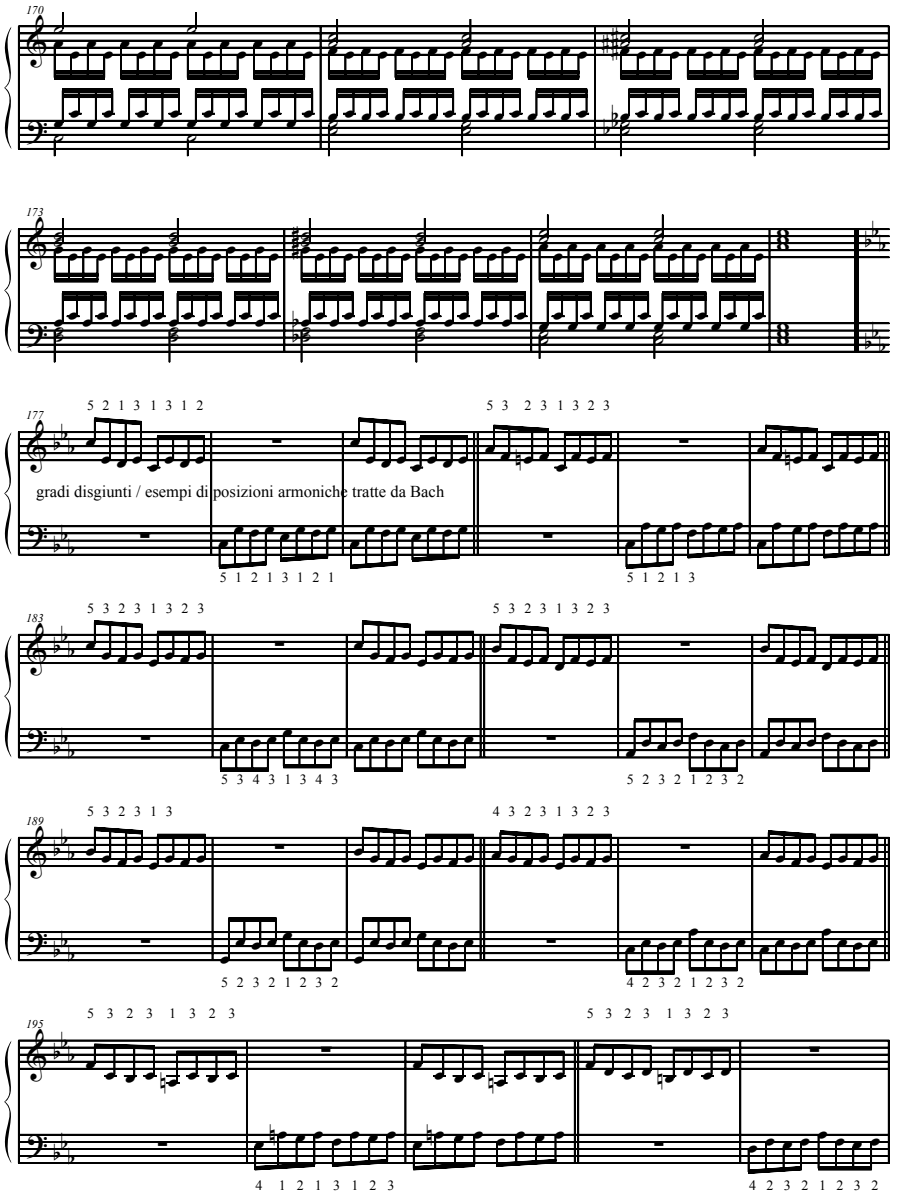


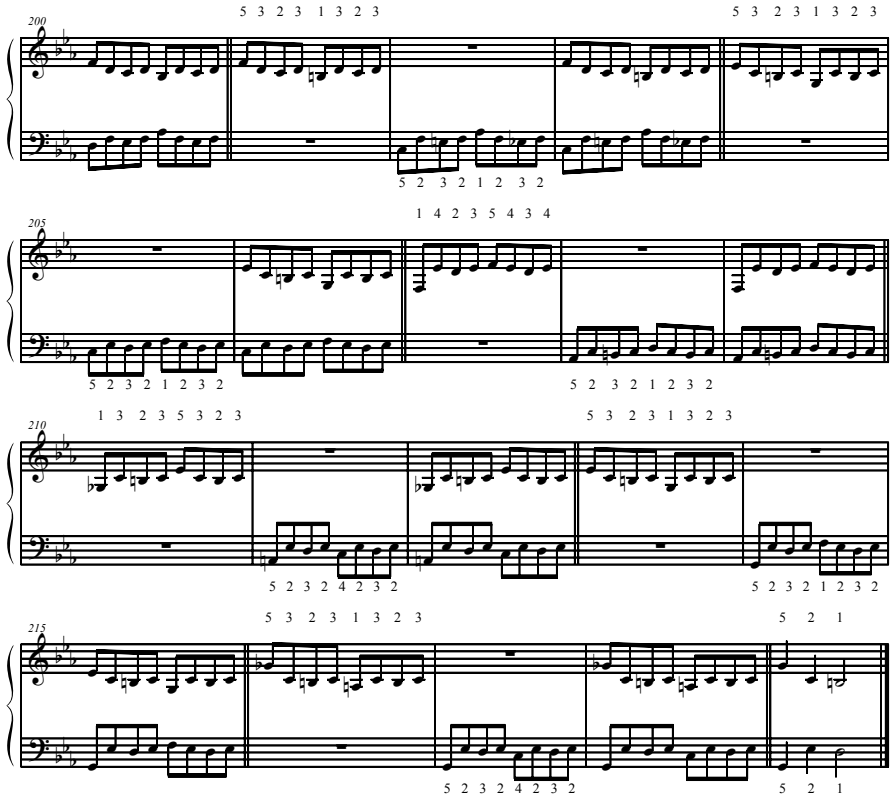

49
(Rubinstein su posizione larga di Chopin)
57
65
73
1 3 2 4 3 5 2 4 3 1 4 2 5 3 4 2
mano chiusa su gradi disgiunti (combinazioni)
5 3 4 2 3 1 4 2 3 5 2 4 1 3 2 4
77
81


85
89
93
97
101
105


109
113
117
121
125
1 2 1 2 1 2 3 1 3 2 1 1 2 3 4 1 4 1 4 1 4 3 2 1 2 1 2 1
esempi di passaggio del pollice (preparazione moto contrario)
133
2 1 2 3 1 3 2 1 2 3 1 3 2 1 1
1 2 1 2 1 2 3 1 3 2 1

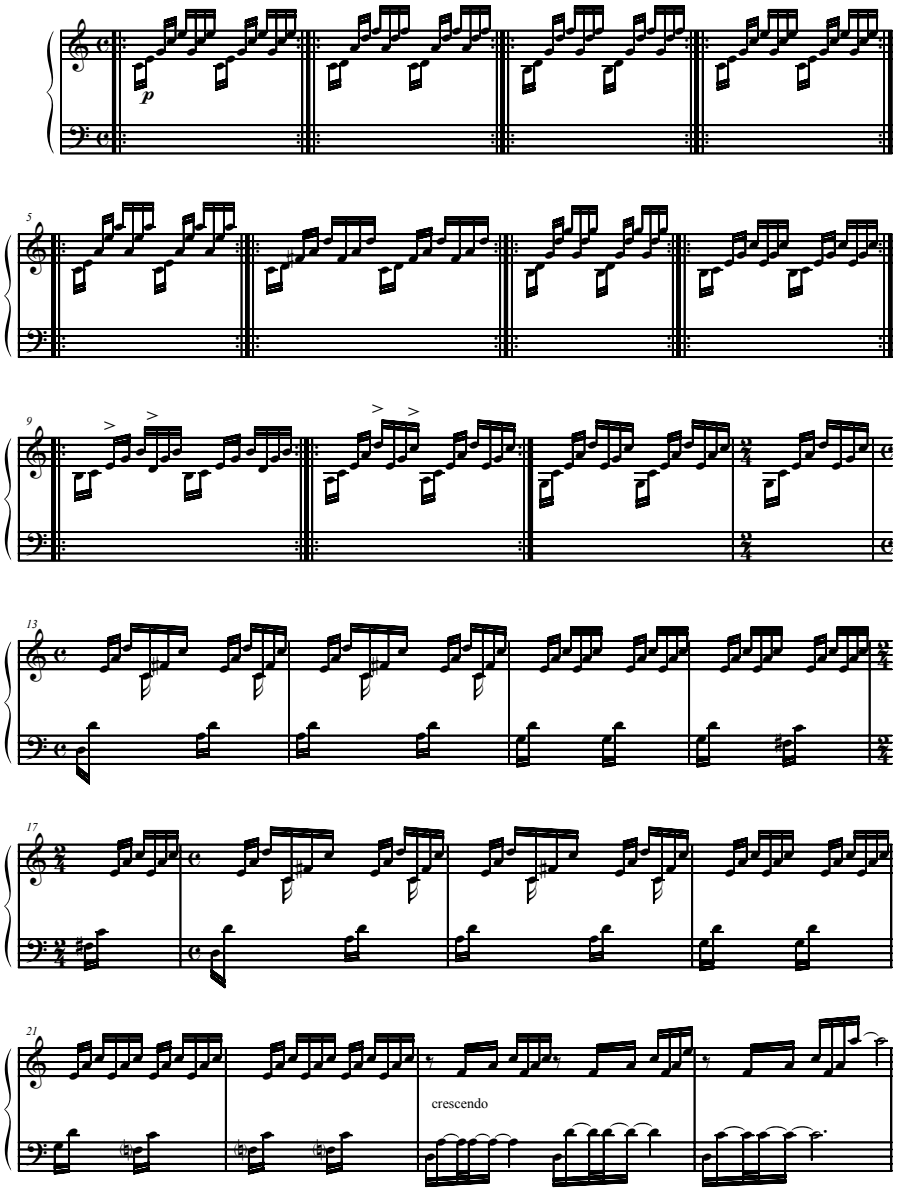

140
1 2 3 4 1 4 1 4 1 4 3 2 1 2 1 2 1 2 1 2 3 1 3 2 1 2 3 1 3
148
segna tu la diteggiatura
2 1 1
155
161
(esempi di articolazione rapida del pollice)
2 1
2 1
2 1
164
2 1
2 1
167


170
173
177
5 2 1 3 1 3 1 2
5 3 2 3 1 3 2 3
gradi disgiunti / esempi di posizioni armoniche tratte da Bach
5 1 2 1 3 1 2 1
5 1 2 1 3
183
5 3 2 3 1 3 2 3
5 3 2 3 1 3 2 3
5 3 4 3 1 3 4 3
5 2 3 2 1 2 3 2
189
5 3 2 3 1 3
4 3 2 3 1 3 2 3
5 2 3 2 1 2 3 2
4 2 3 2 1 2 3 2
195
5 3 2 3 1 3 2 3
5 3 2 3 1 3 2 3
4 1 2 1 3 1 2 3
4 2 3 2 1 2 3 2


200
5 3 2 3 1 3 2 3
5 3 2 3 1 3 2 3
5 2 3 2 1 2 3 2
205
1 4 2 3 5 4 3 4
5 2 3 2 1 2 3 2
5 2 3 2 1 2 3 2
210
1 3 2 3 5 3 2 3
5 3 2 3 1 3 2 3
5 2 3 2 4 2 3 2
5 2 3 2 1 2 3 2
215
5 3 2 3 1 3 2 3
5 2 1
5 2 3 2 4 2 3 2
5 2 1

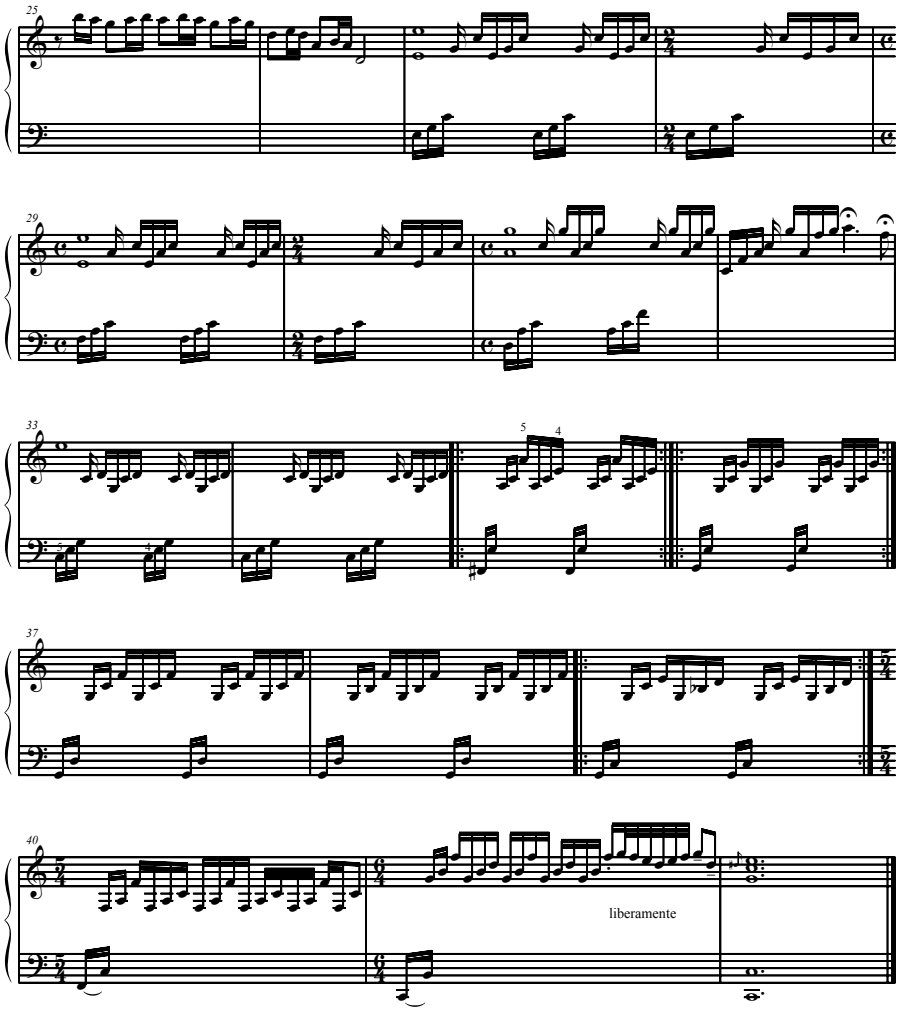
Preludio stemperato

Girolamo De Simone



www.girolamodesimone.com

Preludio stemperato

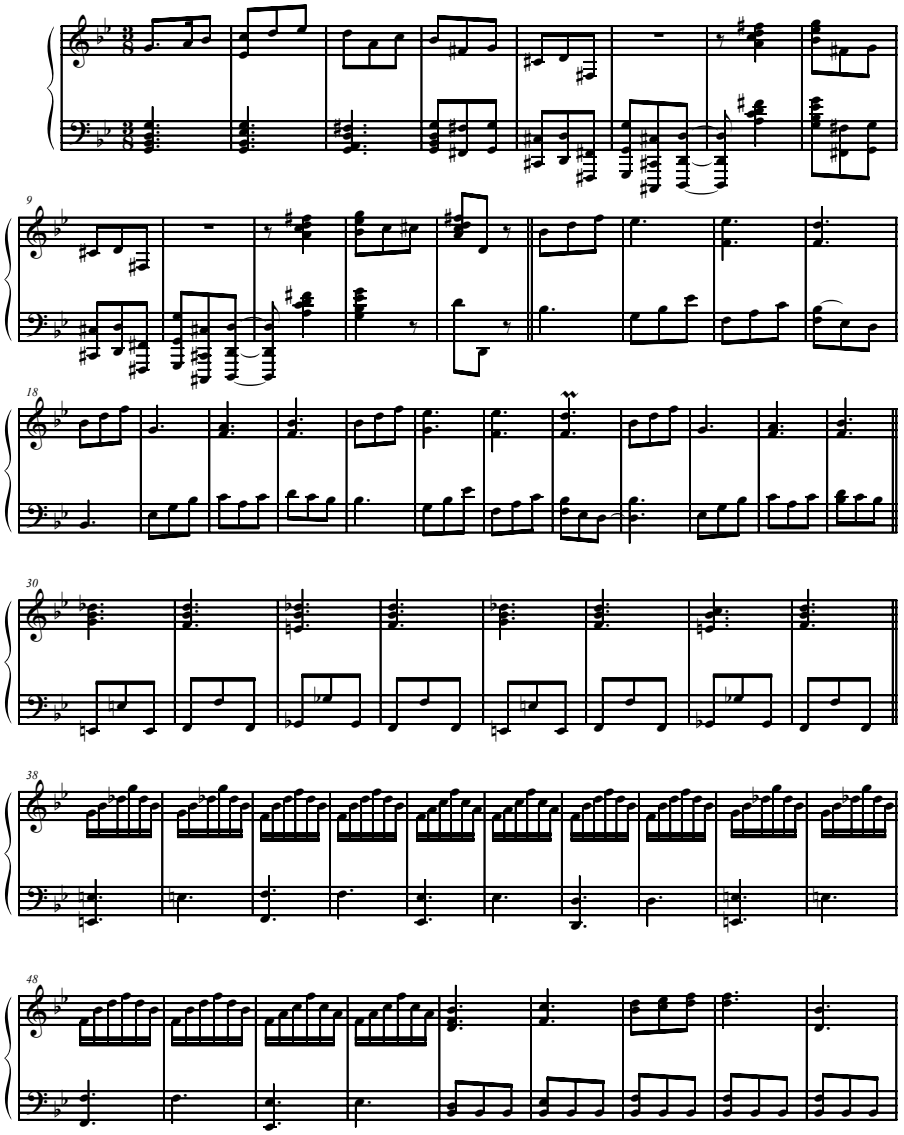


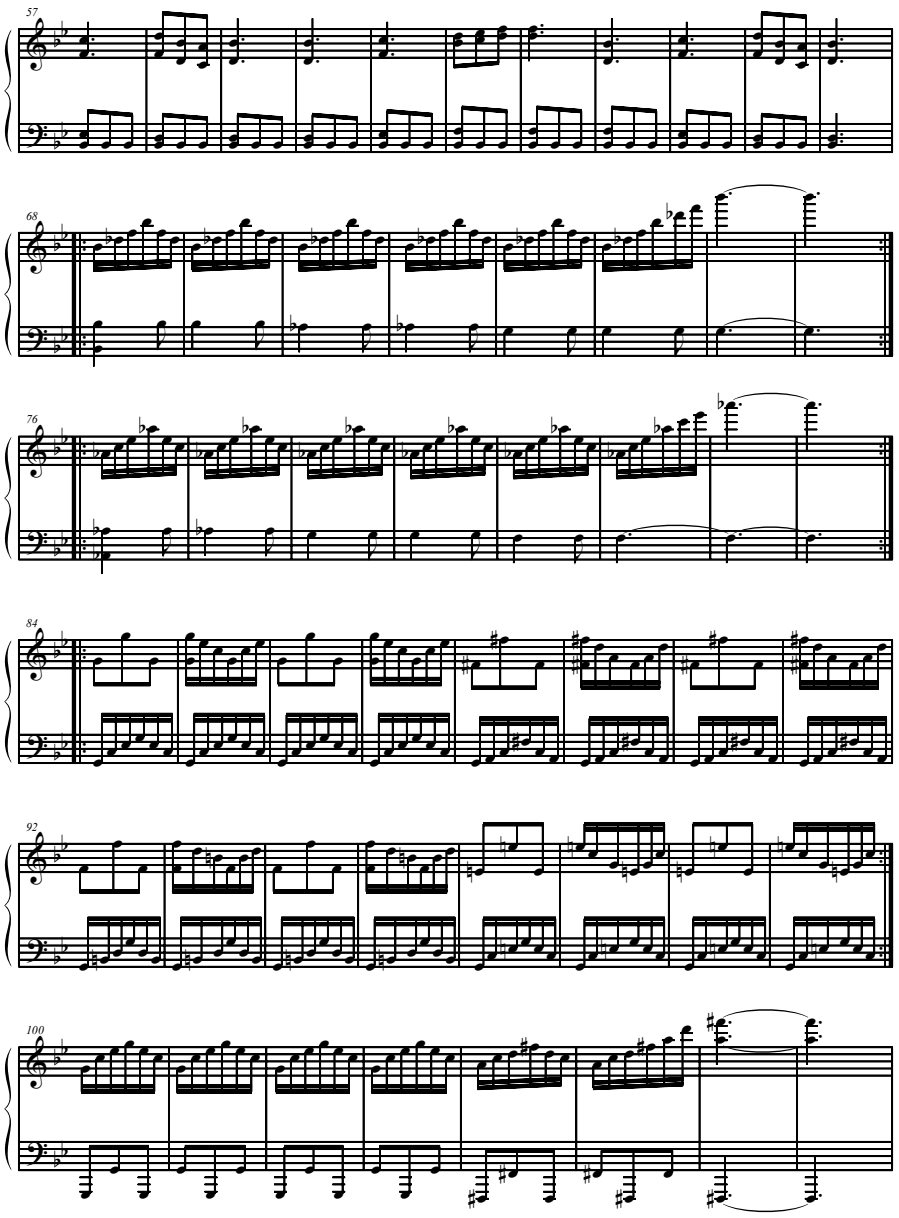
Aprile 2005

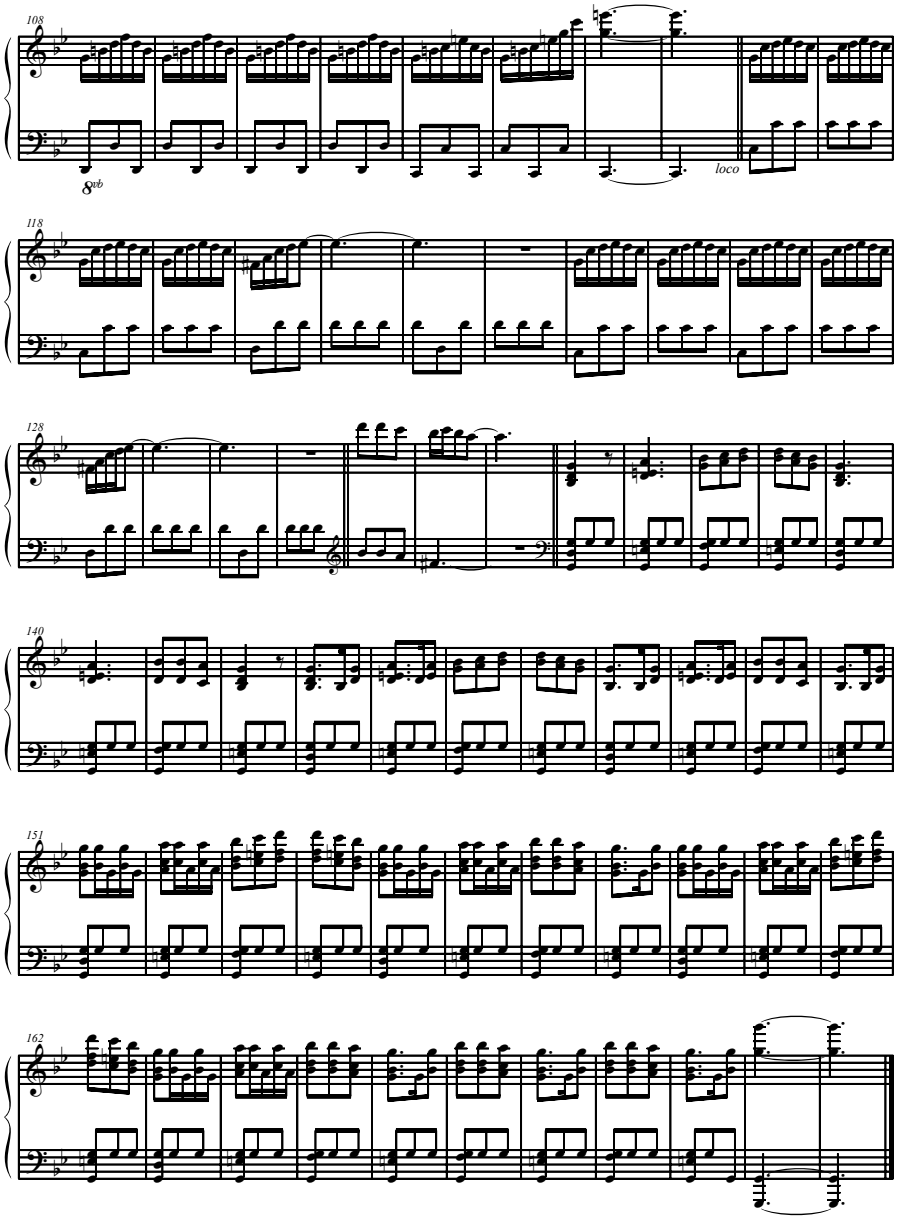
Copyright Girolamo De Simone

Amadeus

Girolamo De Simone



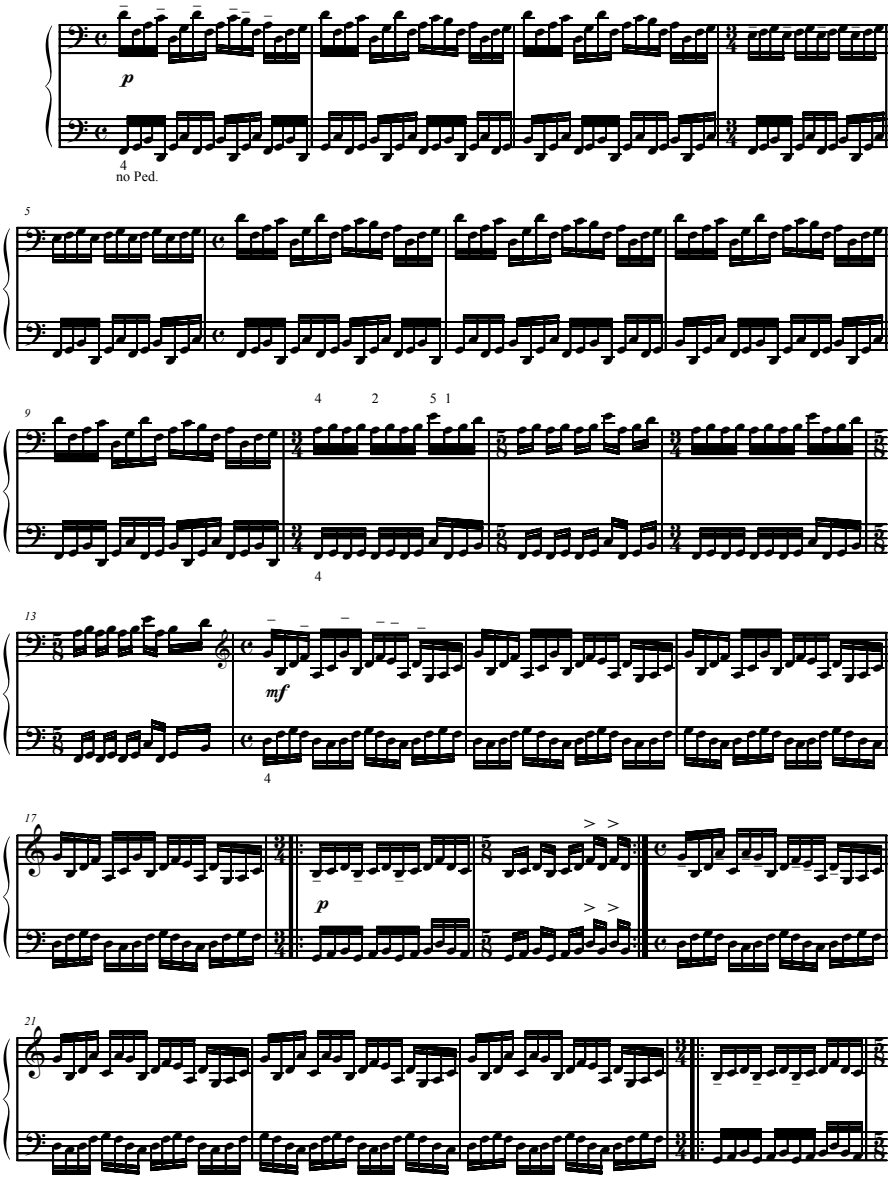

57
68
76
84
92
100

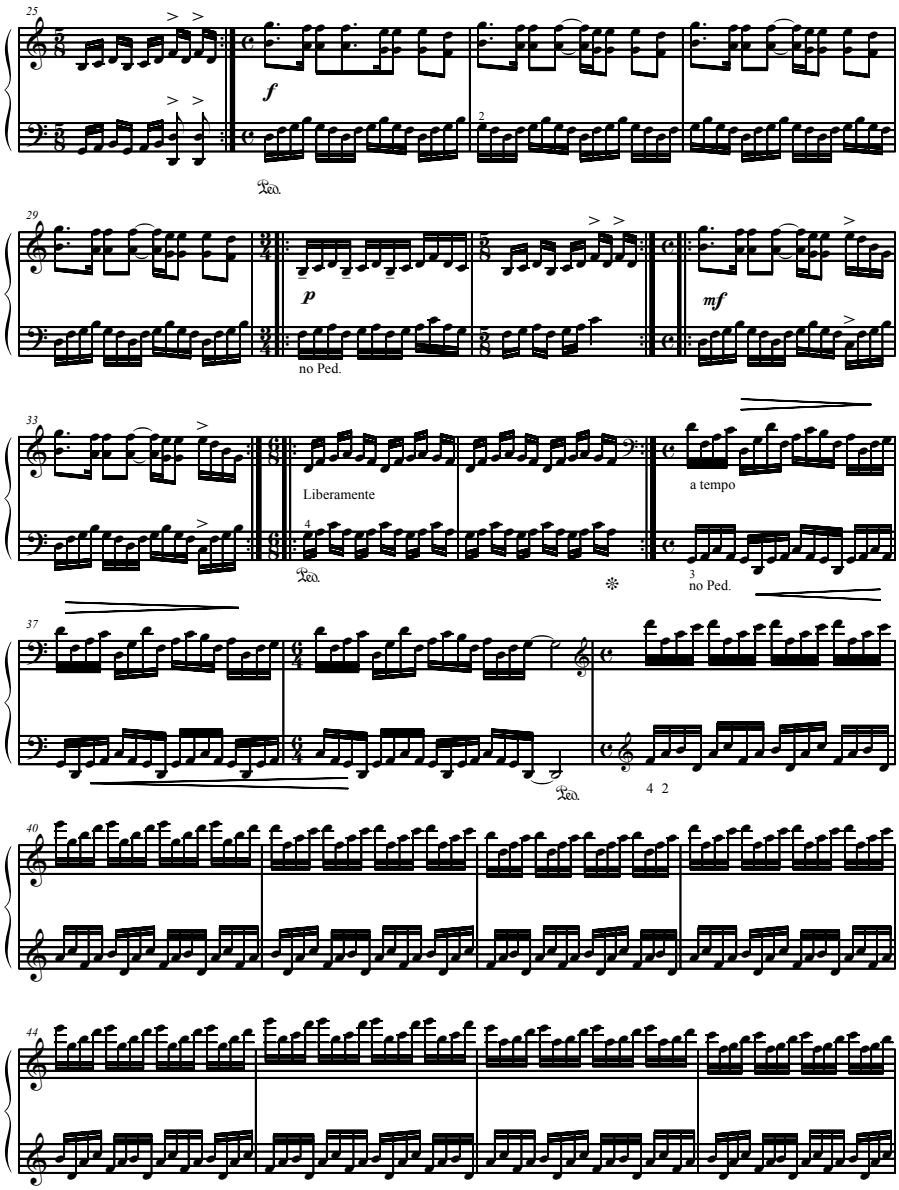

108
8vb
loco
118
128
140
151
162

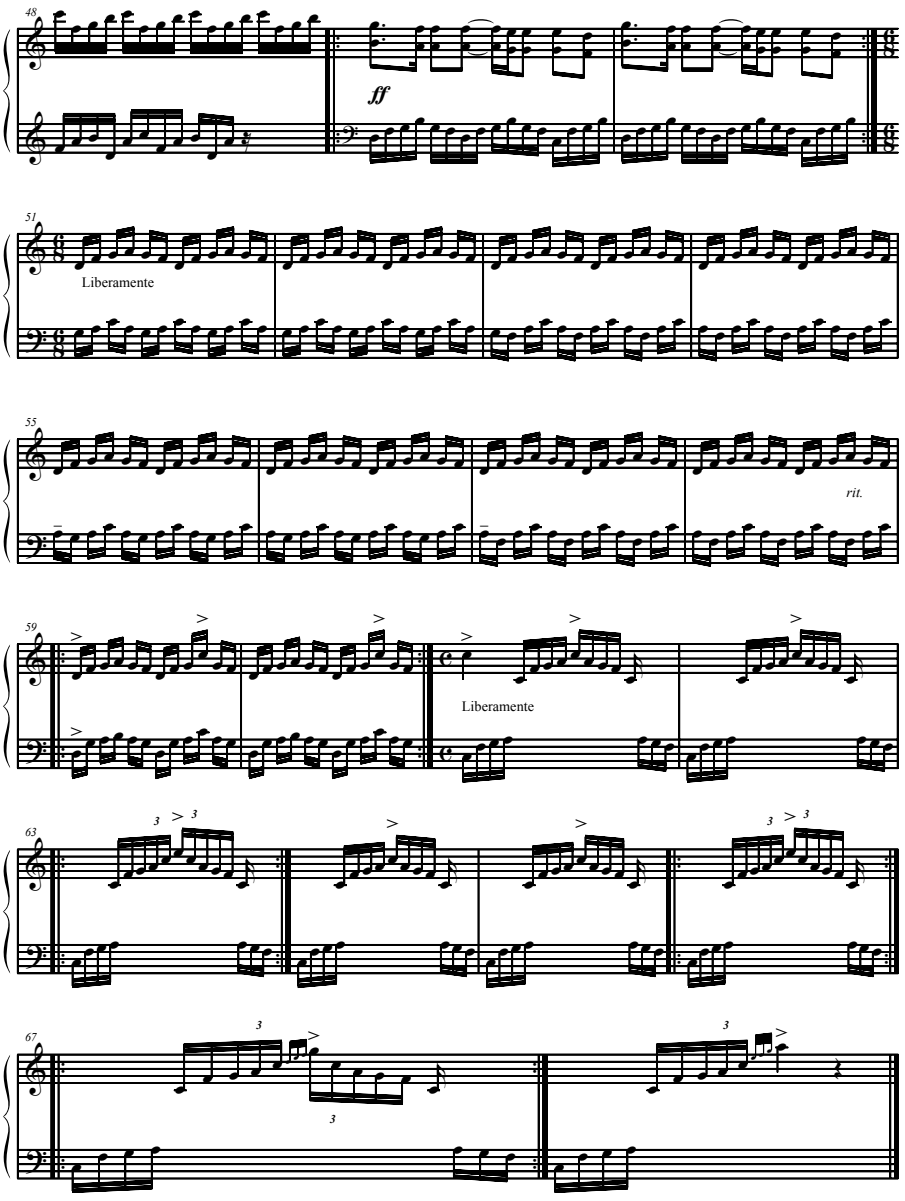
Contrappunto contratto

versione per pianoforte

Girolamo De Simone




25
f
Ped.
29
p
no Ped.
mf
33
Liberamente
Ped.
a tempo
3
no Ped.
37
Ped.
4 2
40
44

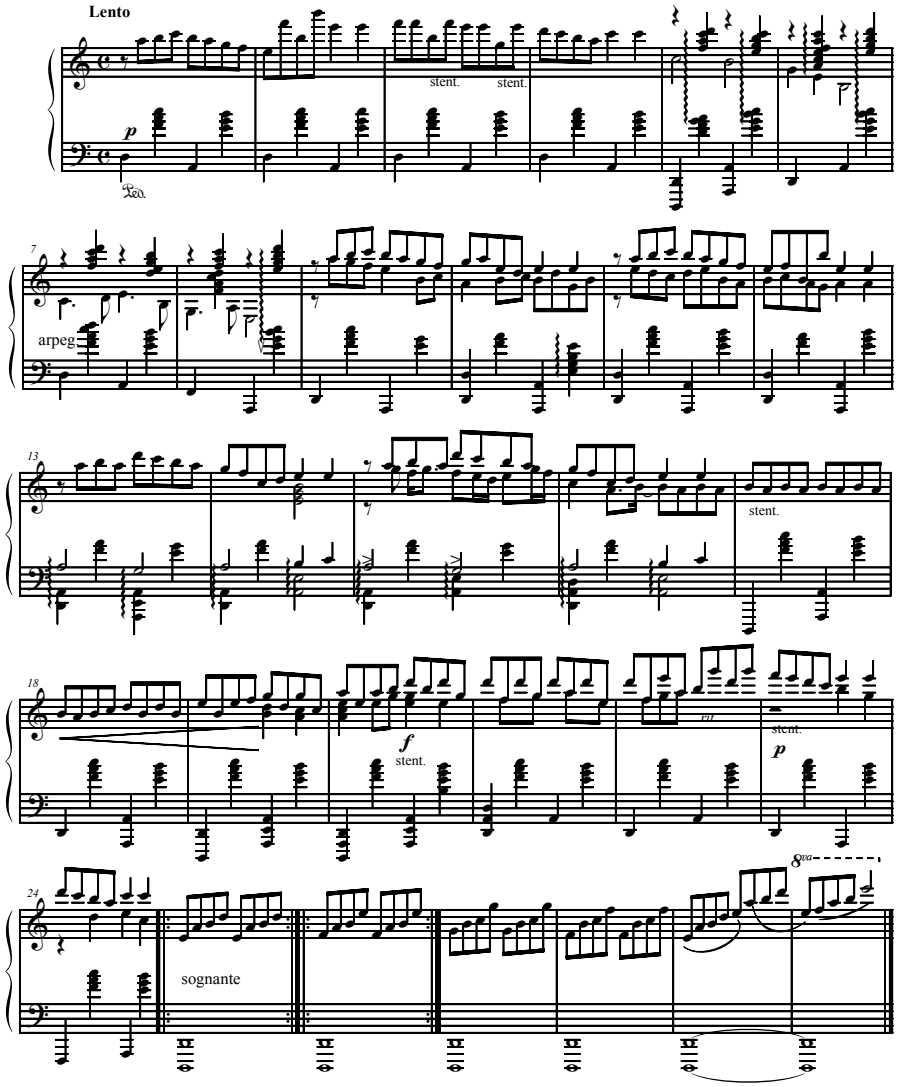


Agosto 2006
Copyright Girolamo De Simone

Fabulae Contaminatae

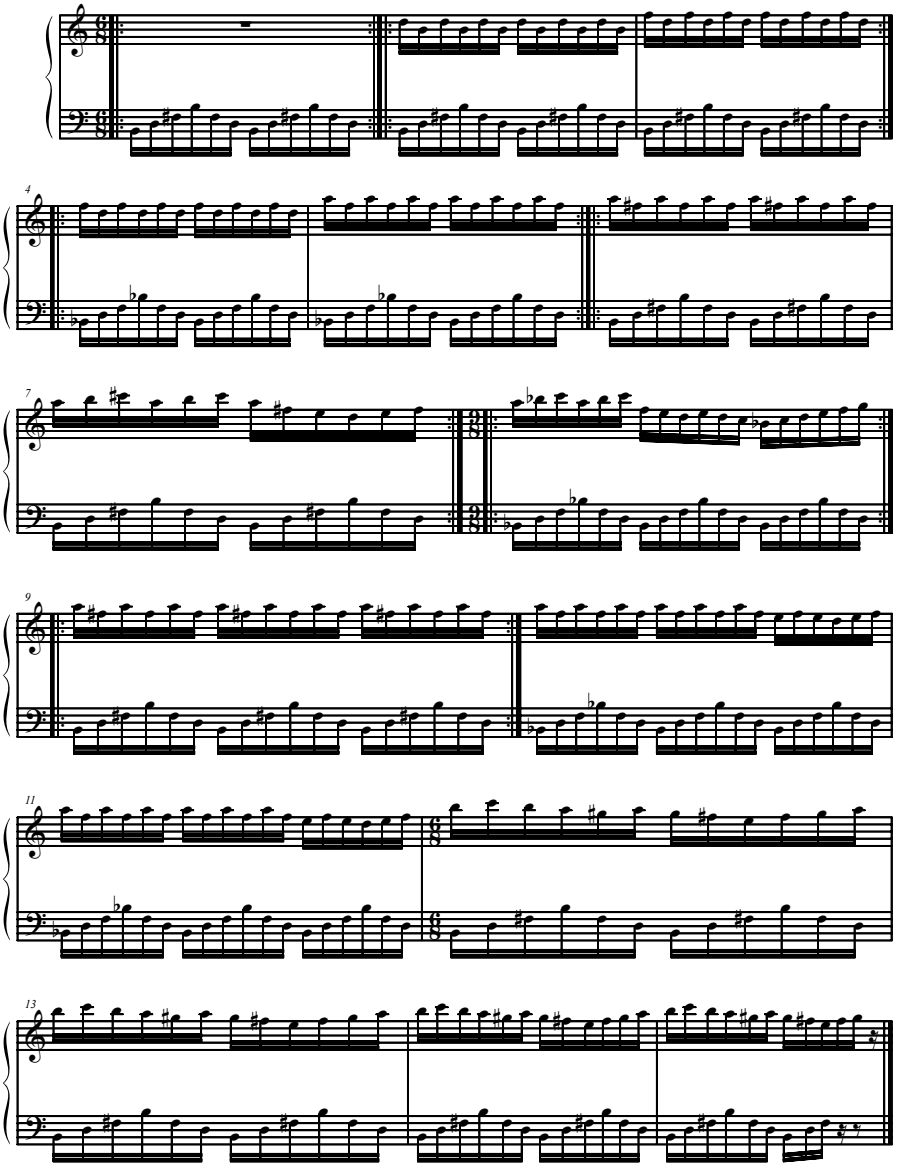
(frammento)

Girolamo De Simone



Intermezzo - I

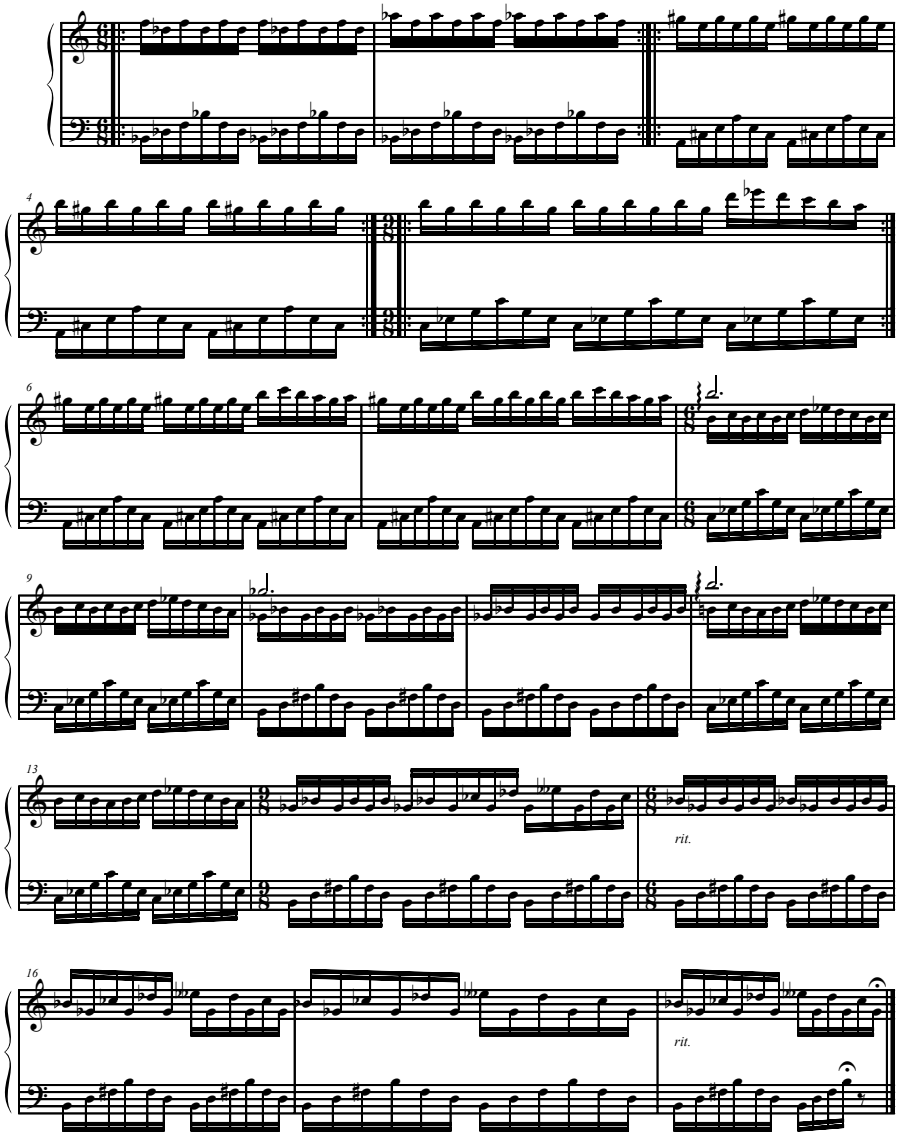
Girolamo De Simone



girolamo de simone 2007

Intermezzo II

Girolamo De Simone

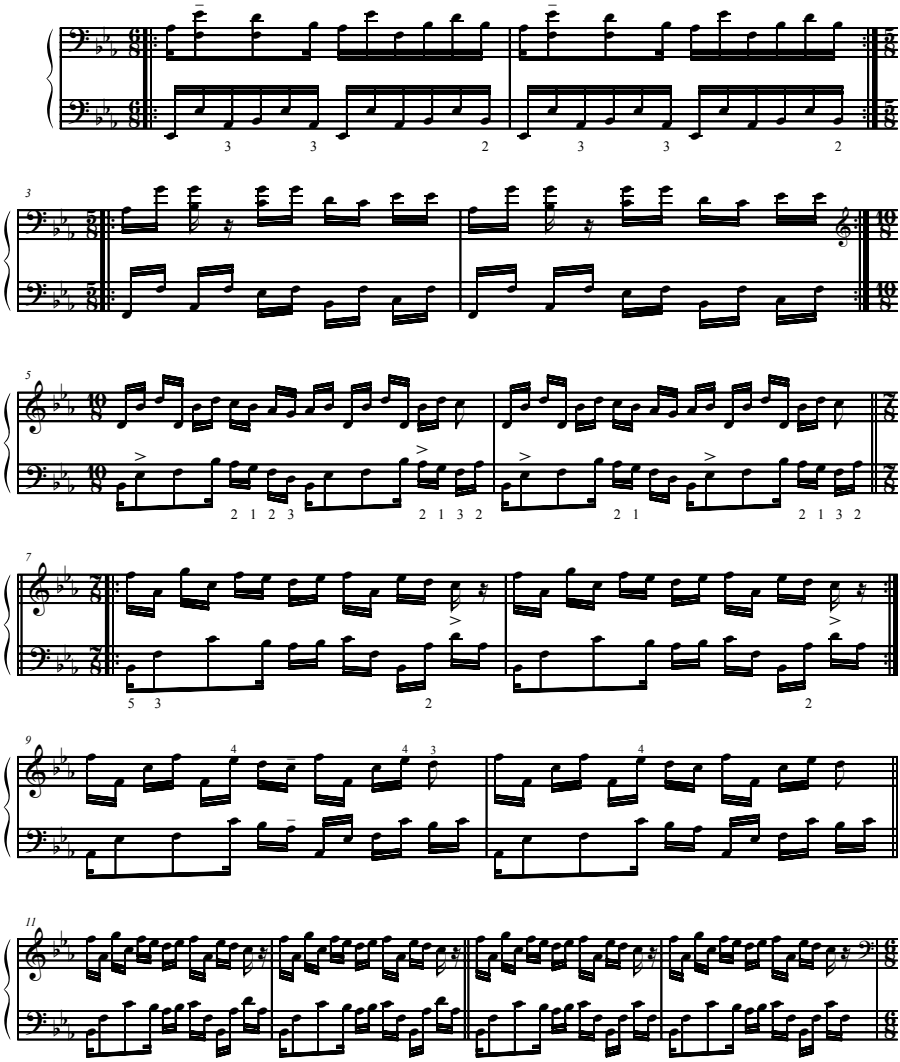


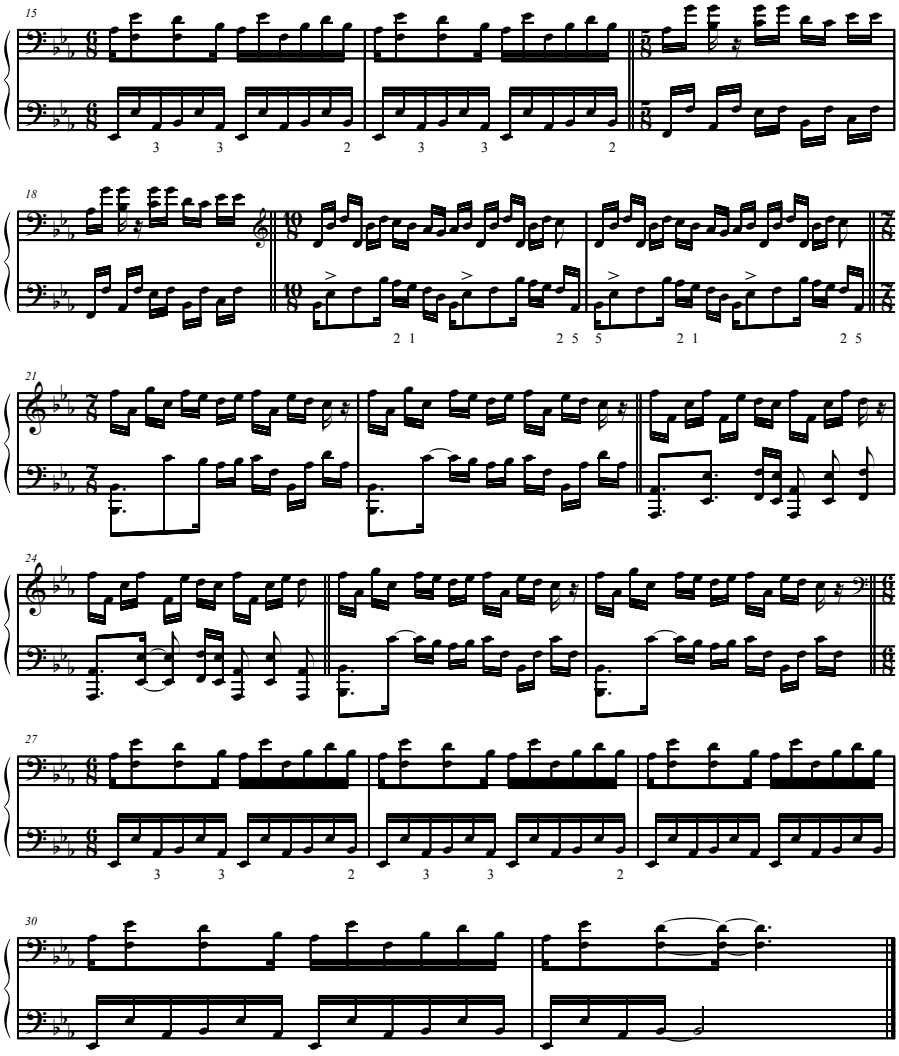
girolamo de simone 2007

1991

versione per pianoforte solo

Girolamo De Simone



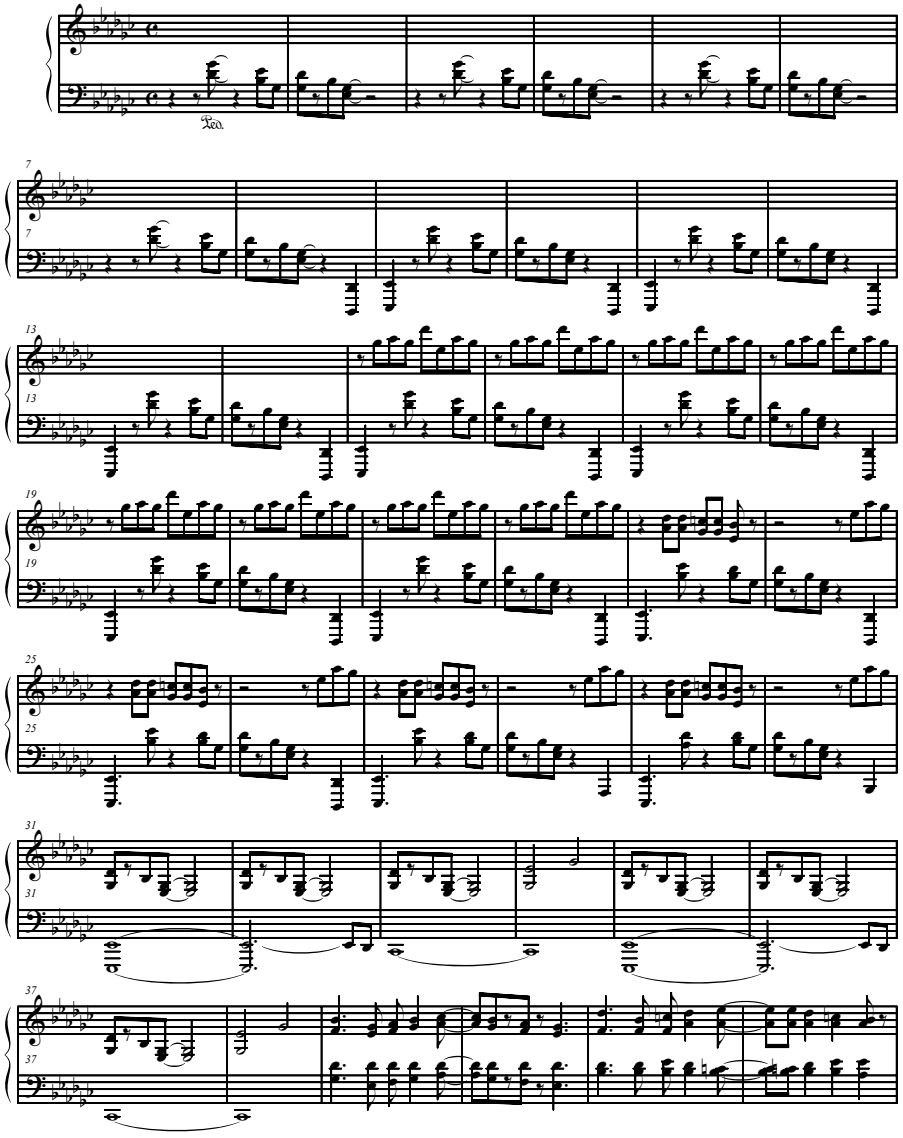


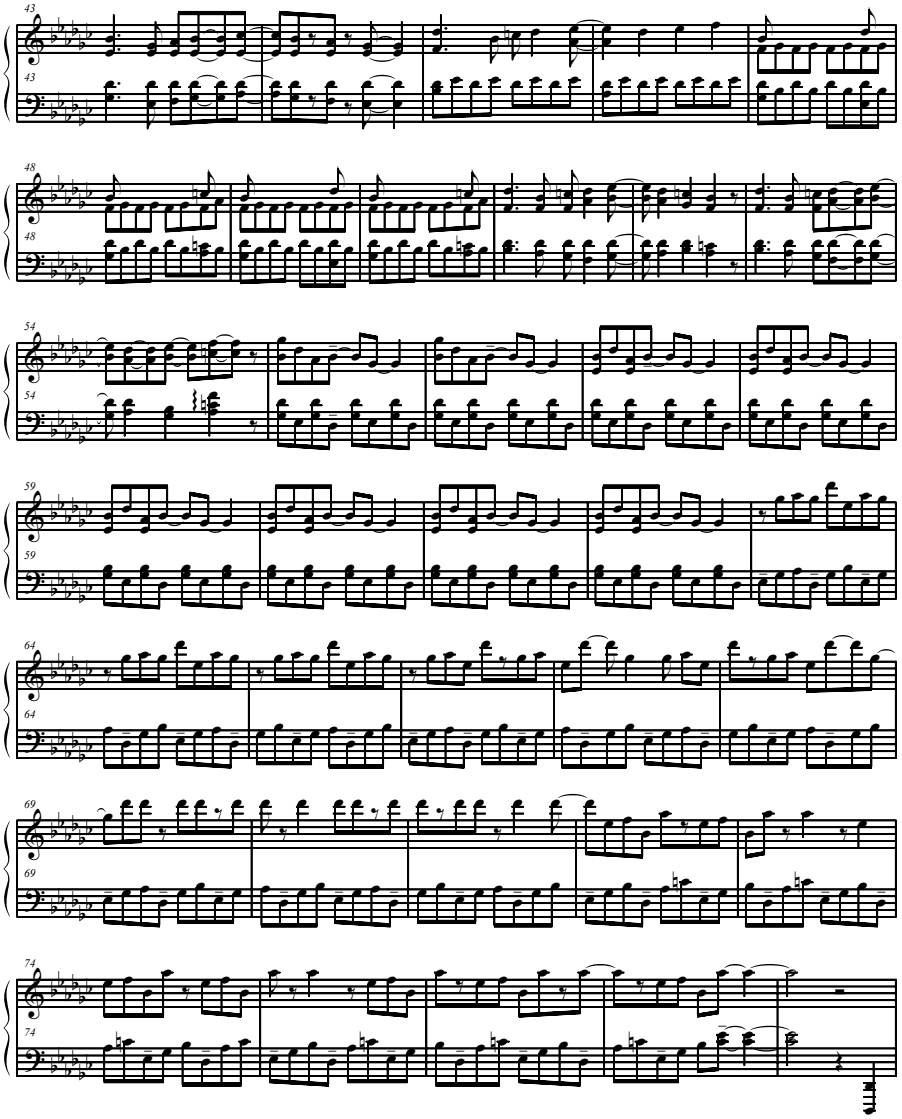
Giugno 2006
Copyright Girolamo De Simone

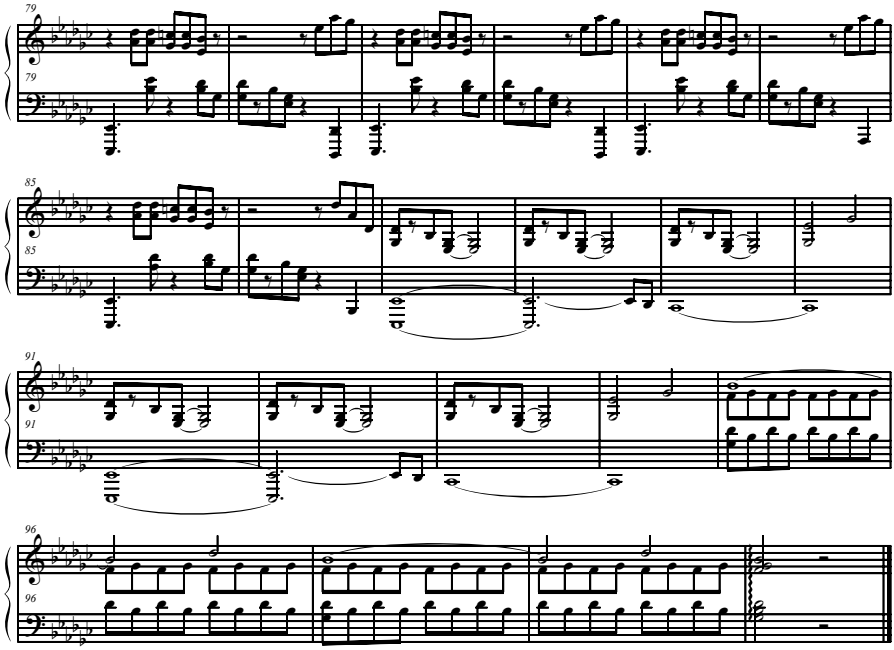
Gabriel Game

a Peter Gabriel

Girolamo De Simone






79
79
85
85
91
91
96
96

SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI

N. 1/94. G. De Simone, Perché Konsequenz'. G. Limone, "Fra simbolica e musica". P. Mazzone, "Omaggio ad Anner Bylsma". G. Cardini, "Musica da vedere, silenzio, suoni ambientali". M. Boccitto. "L'ultima provocazione". F. Bellofatto, "Produzione e distribuzione musicale a Napoli negli anni Ottanta". F. D'Episcopo, "Sirena suicida". E. Fels, "Un musicista scomodo". M. Lo Iacono, "Da Napoli all'Europa?". A. Musi, "Pubblico e musica a Napoli: memorie di un cronista dilettante". M. Gamba, "Politica della musica e neo-romantici". G. De Pascale, "Blue, il colore dell'Aids". S. Valanzuolo, "L'opera in jazz: contaminatio senza trasgressioni". G. Carillo, "Terremoti". C. Bonechi, "Il dimenticato Giannotto Bastianelli". C. Ocone, "Croce, tra economia ed estetica". M. Donadoni Omodeo, "Ricordando Croce".

N. 2/94. G. De Simone, "La provincia dell'impero". S. Petrosino, "Incontro con Roberto De Simone". F. Bellofatto, "Scarlatti, 75 anni in musica". G. De Simone, "Franco Pezzullo. contemporaneo con passione". I. Chambers, "Jimi Hendrix: at the crossroad". G. Sica, "Il Gruppo AC.EL.: rapporto di attività". C. Bonechi, "Tocco, magia e disincanto". P. Mazzone, "Dietro la finestra. Una riflessione sul jazz italiano oggi". F. D'Errico, "Consumi musicali ed estetica". S. Ragni, "Armida, o delle trasformazioni". M. Lo Iacono, "La partenza degli argonauti". F. D'Episcopo, "Il Quattrocento di Alberto Savinio". G. De Simone, "Savinio musicista". G. De Simone, "Verso il mediterraneo". G. De Pascale, "Il dialogo di François Truffaut". S. Valanzuolo, "Nyman, Bryars, Frisell. La musica che tira". C. Ocone, "Castità della musica". G. Carillo, "Cospirazioni". E. Fels, "Dieci delizie per pianisti... E non solo". F. Bellofatto, "Memoria e integrazione". G. De Simone, "Da Giuseppe Chiari, 1994". F. Bellofatto, "Frame Café". M. Serio, "Pulcinella, il non morto". A. F. Jannoni Sebastianini. "Mangime per memoria.

N. 1/95. G. De Simone. "Estetiche del plagio". F. Bellofatto, "Sponsor e produzione". R. Risaliti, "Didattica e sperimentazione, l'esperienza di Milano ed Imola". G. Sica, "Macchine virtuali: i linguaggi di sintesi". G. Chiari, "La musica filosofica". D. Lombardi, RE-MI-DA-DA". G. Cardini, "Morton Feldman, l'opera pianistica". P. Castaldi, "Strawinsky con noi oggi". M. Sgroi, "A telefono con John Zorn". G. Montagano, "Segnali di fumo". A. Rufino, "Immagini e linguaggi metropolitani". D. Barba, "Suoni ed ombre nella città". F. Bellofatto, "Uscire dalghetto". G. De Pascale, "Se la messa in scena è come una partitura". E. Fels, "Gli Ideogrammi di Patty Pravo". A. Fresa, Frattali". A. Petrosino, "Ricordo di Luigi Schininà". G. Biancofiore. "Moralità della musica". A. F. Jannoni Sebastianini. "Mangime per memoria/2".

N. 2/95. A. Mayr, "Aspetti del tempo sociale nella musica e nelle arti sperimentali". F. Bellofatto, "Se Springsteen non va all'Opera". F. D'Errico, "Poliritmia". G. Sica, "L'oscillatore digitale". M. Boccitto, "Mother (fuckin') Africa". G. De Simone, "Finestre sul mondo". G. Cardini, "Una lettera non pubblicata". M. Campanino, "La pioggia di Woodstock". C. Mormile, "Appunti di Viaggio". R. Santarsiere, "Epiphàneia, una nuova rivista di estetica". G. De Simone, "E che lo spot sia

benvenuto". A. F. Jannoni Sebastianini, "Mangime per memoria/3". (Compact disc allegato: Girolamo De Simone, live, musiche di Brubeck, Hindemith, Satie, Monk, Corea, Schostakovich, De Simone).

N. 1/96, Numero monografico. G. De Simone, "L'altra avanguardia, piccola storia della musica contemporanea a Napoli". (Compact disc allegato: Eugenio Fels, Alkèmia, musiche di Fels).

N. 2/96. G. De Simone, "Il bello della cosa". G. Chiari, "Fantamusicologia". P. Castaldi, "Il timbro del pianoforte". C. Bonechi, "Rumore, simbolo, immagini". G. Sica, "Le funzioni del tempo, gli inviluppi". M. Campanino, "Una critica radicale alla serialità". E. Grimaccia, "Musica e psicanalisi'. G. Biancofiore, "Storie di compositori". R. Mascolo, "Il canto della cicogna". D. Lombardi, "Auto/Intervista". E. Renna, "Folli che parlano al deserto". S. Frasca, "Che delusione il videoclip!" A. Fresa, "Tra musica e pittura/1". F. D'Episcopo, "Musica di mistero'. F. Bellofatto, "Proposte ereticali sulla nuova musica". A. Petrosino, "Sperimentazione musicale, pregi e lacune del nuovo decreto". R. Santarsiere, "Musiche a colori". A. F.Jannoni Sebastianini, "Mangime per memoria/4". (Compact disc allegato: Colin Muset, Condannati a vagare sui mari, musiche di Schoenherg, Paliotti, Gismonti, Puccini).

N. 1/97. F. Bellofatto, "Dove vanno le Fondazioni?". C. Mormile, "L'aneddoto del gufo. Intervista a Fianco Donatoni". G. De Simone, "Storia di un plagio". P. Castaldi, "Un'eredità di John Cage". G. Chiari, "Fantamusicologia/2". G. Cresta. "La poetica di Mario Cesa". G. Sica, "Teoria di base ed uso dei filtri in Csound". "Musica Mille Mondi, Il nuovo corso musicale di Galleria Toledo: programmi, testi, riscontri critici" (redaz.). F. Bellofatto, "Push Technology". A. Fresa, "Tra musica e pittura/2". E. Correggia, "Attendiamo un nuovo Rinascimento". V. D'Agostino, "Su Napoli fonografica". M. Ferrara, "Associazionismo nel settore jazz: un'esperienza sul campo". A. Petrosino. "Soirée tra musica classica e dintorni". R. Mascolo, "Melencolia". R. Santarsiere, "Nota sulla musique d'ameublement". (Compact disc allegato: Konfusion, musiche di: D'Errico, Cimino, Bonechi, Petrosino, Mormile, De Simone, Fels, Yamashita, Giannella, Mascola, Cresta, Sica).

N. 2/97. F. Bellofatto, "L'opera in spot". F. Vacalebre, "Il paradosso neoromantico". C. Mormile, "Nuove Sincronie, intervista a Pietro Borradori". A. Bini, "Sui musicisti che vanno a piedi". G. Chiari. "Fantamusicologia/3. N. Cisternino, "Giacinto Scelsi e i tre stadi dell'uomo". P. Castaldi. "Raffigurazione". D. Lombardi, "Auto/Intervista". G. Sica, "Teoria di base e uso dei filtri in Csound/2". G. De Simone, "Le ali di pietra". E. Scarabicchi, "Il volto e la voce". E. Sant'Elia, "L'animale musica". E. Massarese, "Laboratori delle arti". E. Renna, "Progetto per l'istituzione dei laboratori di musica". G. De Martino, "Per gli archivi del contemporaneo". G. De Simone, "Napoli e il resto del mondo". M. Giannella, "Tre riflessioni sulla didattica musicale". S. Bottiroli, "Fortemente antidogma". A. Sebastiani, "La musica di Dusan Bogdanovic". S. Di Maio, "Crasch!" (Compact disc allegato: Ice-Tract, musiche di Girolamo De Simone).

N. 1/98. S. Valanzuolo, "Camminate sulle acque, poi operate a Napoli". C. Mormile, "La Civica di Milano". L. Miti, "Senza inizio e senza fine". L. Binazzi, "Musica del futuro". G. Chiari, "Fantamusicologia/4". L. D'Elia, "Sentire Nomade". S. Frasca, "La canzone emigrata". C. Bonechi, "Compositore, interprete ed esecutore". A. Gilardino-D. Gutman, "Virtuosità e trascendenza". A. Fresa, "Musica e

poesia: nuovi scenari". C. Falanga, "Tuta blu (intervista a Tommaso Di Ciaula)". A. D'Ambrosio, "Giocano gatti". M. Donadoni Omodeo, "Due interpretazioni del Parsifal". F. Vacalebre, "SpiNaples". A. Cepollaro, "Il violino e il calascione". Segnalazioni e Schegge (G.D.S.).

N. 2/98. G. De Simone, "Musica ribelle. Il Sessantotto di ricerca". C. Bonechi, "Superficie e profondità. Riflessioni su *Le tentazioni della virtuosità*". A. D'Agnese, "Con le orecchie spalancate. Intervista a Philip Glass". G. Chiari, "Schönberg parla di Schenker". Baroni, Cosso, Dalmonte, Girardi, Guccini, Marino, Napolitano, Tamborrino, "Teatro e musica. Per una ricerca aperta e popolare". P. Lambiase, "Albedo". P. Viti, "Quale chitarra classica?". G. De Martino. "Ancora sugli 'Archivi del contemporaneo'. Segnalazioni — Percorsi di senso — Sommari.

N. 1/99 (Nuova Serie). G. De Simone, "Il senso del discorso". M. Sgalambro. "Contro la musica". L. Chailly. "Plagi'. L. Savonardo: "L'hip-hop e l'avanguardia musicale a Napoli: Almamegretta e 99Posse". R. Piacentini. "Compositori italiani d'oggi". R. Mascolo. "Ho sempre sognato. Intervista ad Azio Corghi". G. De Simone, "Organizzando suoni. Intervista a Giancarlo Bigazzi". C. Mormile. "L'assonanza possibile. Intervista a Carmine Moscariello". G. Sica, "La modulazione d'ampiezza". P. Mottola, "Per una nuova strutturazione del suono". C. Mormile. "Musicazione". G. Chiari. "Breve nota e ricerca sul jazz". G. Montagano, "Travisamenti/1". Segnalazioni — Notizie sugli Autori — Sommari — Norme redazionali.

N. 2/99 (Nuova Serie). W. Veltroni, "He Comes From The North". M. Sgalambro, "Contro la musica (2)". G. Bonomo, Cage. Feldman, Hidalgo, La Rosa, Marchetti: 'Rumori alla Rotonda'. G. De Martino. Intellettuali al Sunset Boulevard". G. De Simone, "La città indifferente. Il resto della memoria". E. Renna, Intervista a me stesso. R. Vaglini, Vaglini intervista Riccardo. F. Cocco. "Mercuriali silenzi". G. Sica, "Reti neurali". G. Chiari, "Dahlhaus & C." A. Bini, "Suonare per strada, ovvero lo spettacolino del potere". G. Frontero, "Esiste la musica?". S. Frasca, "William Grant Still: il cigno nero". L. Savonardo, "L'identità del nuovo cantautore". G. Montagano, "Travisamenti 2". Notizie sugli autori — Sommari — Norme redazionali.

N. 3-4/2000 (Nuova Serie). G. De Simone, "Musiche per ogni consumo". G. De Martino, "Per una politica dell'espressione". R. Cresti, "Trasversalità e geo-musica". G. Livingston, "What Happened to George Antheil?" A. D'Agnese, "Le tentazioni del crossover (per una sistemazione delle note di frontiera". D. Villatico, "Nuove opere da Berlino". L. Savonardo, "Le scienze sociali e i nuovi linguaggi musicali". A. L. Tota, "Musica e vita quotidiana: la composizione musicale dell'esperienza sociale". G. De Simone, "'Primati' elettrici". C. Bonechi, "Gli anni Settanta e la computer music". T. Tozzi, "La felicità di Pietro Grossi. Intervista al grande vecchio della computer music". L. Ferrari, "Exploitation du concept d'autobiographie". A. Di Scipio, "Della turbolenza". R. Doati, "Discografia di musica elettronica". S. Frasca, "Le etichette indipendenti". M. Campanino, "I laboratori musicali nelle scuole". A. Fresa, "Quando il mito divora i suoi figli, una Nea-polis ancora". C. Calabrese, "L'Enciclopedia dei compositori italiani". "La nuova edizione dell'*Annuario della musica*". G. Chiari, "Musica alta e musica bassa". P. Albani, "L'Opificio di Musica Potenziale". P. Mottola, "Articolazione Emozionale". C. Stefani, "Improvvocazioni". F. D'errico, "Domande senza risposte". G. A. Vichiello, "De Antiquissima Neapolitanorum Bassura". Notizie sugli Autori – Sommari – Norme redazionali.

N. 5/2001 (Nuova Serie). G. De Simone, "Piccola storia del plagio". A. D'Agnese, "Nuovi linguaggi e generi della musica popolate del Novecento". R. Cresti, "Stravinskij, musicista nomade". B. Porena, "Riflessioni *in* di un compositore *out*". G. Guaccero, "Interpretazione della storia e composizione". R. Cresti, "Una musica che ha la forma delle nuvole. Ricordo di Franco Donatoni". A. Vecchiotti, "Ripensando l'alea". G. De Simone, "Nuovo bestiario musicale".

N. 6/2001 (Nuova Serie). G. De Simone, "Editoriale'. G. De Martino, "Il mondo è cambiato". M. Boccitto, "Suoni dall'Afghanistan". G. Bigazzi, "Quei pervertiti di musicisti". E. Martusciello, "Estetica della macchina". V. Liguori, "Ossìmori e catacrèsi: un tentativo di melodicèa". R. Cresti, "L'eccentrico viaggio della *Border Music*". Aa.Vv., "Dialogo su Timet". A. R. Addessi, "I bambini e la musica contemporanea". T. Rovani, "Rapporto Unicef 2002". G. Tirelli, "Musica e ritualità". G. Chiari. "Autocritica". M. Fuschetto, "Un resoconto dalla *Nowhere Land*". G. Valentino. "La strana storia di Alan Dreyfuss".

N. 7/2002 (Nuova Serie). G. De Simone, "Editoriale". T. Aprea, "Il plagio musicale". L. Chailly, "Plagi musicali". E. Amato, "Il plagio di Mozart". P. Viti, "Il fenomeno del plagio chitarristico". Timet — L. Brusci, P. Frasconi, "Parlare musica non può essere illegale". M. Bovi, "Plagi e cinema". A. D'Agnese, "Il plagio e le zone dell'"influenza": il campionamento o l'arte della fuga". G. De Simone, "Storia ed estetica del plagio musicale".

N. 8/2003 — Numero doppio (Nuova Serie). G. De Simone. "Dal silenzio alle nuove frontiere del suono. La scomparsa di Petrassi, Chailly, Leydi, Berio". L. Verdi, "Andamento orizzontale e verticale in alcuni aspetti della musica del XX secolo". L. Zattra, "Teresa Rampazzi e il fascino dei primi suoni elettronici". P. Coteni. "John Cage in Italia". M. Freda. "Quit classic music — Per una musica sola". G. Chiari, "Nascita della musica concreta". L. Miti, "Improvvisazione scritta, scrittura improvvisata e altre piccole schizofrenie". G. Bonomo, "D'après Marchetti". V. Liguori, "Alcune apocalittiche considerazioni sul concetto di libertà in musica". R. Cresti, "Giorgio Gaslini. Il tempo del musicista totale". M. Piscitelli, "Il suono vissuto. Per una didattica dell'ascolto musicale". M. Campanino, "Dell'inesattezza dell'arte. (Umile) omaggio a Wittgenstein". E. Capurso. "«Seminario di composizione». La vocazione di Schönberg all'insegnamento". L. Bellini. "Mancanza di Schönberg nella musica d'oggi". R. Cataldi, "Il nuovo cielo della musica. Edgard Varèse e la 'quarta dimensione' del flauto".

N. 9/2004 (Nuova Serie). G. De Martino. "Dieci anni". M. Sgalambro, "Contro la musica". V. Liguori, "Di scrittori e di chansonniers". G. De Simone, "Petrassi e Grossi: due inediti". G. Cardini, "Piccola nota sulla disgregazione dei post-weberniani". G. Tirelli, "Parole per un mondo nuovo". M. Bovi, "Canzoni di canzoni: tutte le somiglianze di Sanremo. AA.VV., "Genesi. trasfigurazione, metamorfosi di canzoni napolelane". *FOCUS*: A. Bottino, "Il monitoraggio delle scuole medie ad indirizzo musicale". M. Piscitelli, "Insegnamenti musicali, innovazione didattica e comunicazione educativa". G. De Simone, "Indirizzo musicale: profili". G. L. Esposito: "Scuole medie ad indirizzo musicale: la prima rilevazione statistica in Campania". "Dati e grafici relativi alla Campania".

N. 10/2004 (Nuova Serie) Numero monografico. G. De Simone, *Musiche replicanti. Dalle Estetiche del Plagio alle nuove Metafonie.*

N. 11/2005 (Nuova Serie) Numero monografico. M. Piscitelli, *Note al testo. Saggi di musica e letteratura.*

N. 12/2005 (Nuova Serie). D. Lombardi, "Autointervista 11 — L'arte ferma il tempo". P. Grossi, "Siamo all'istante zero di una nuova civiltà". P. Castaldi, "I miei caratteri ('features') compositivi". G. Cardini, "Anni Sessanta, le canzoni che ho amato". G. Chiari, "Musica a esponente 2". G. De Simone, "Nuove frontiere musicali a Napoli dagli anni Ottanta alla contemporaneità". V. Liguori, "Sull'infelice e controverso rapporto dell'opera con il suo autore". A. Mastropietro, "You are leaving the american sector". A. D'Agostino, "Frontiere", il nuovo disco di *Konsequenz*. D. Lombardi. *Visual works scores*.

N. 13-14/2006 — Numero doppio (Nuova Serie). G. De Simone, "Antitetiche dell'audiovisivo". M. Campanino, "Per una semiotica del suono (e non della musica)". F. Parrino, "Lo 'spazio' dell'interprete-mannequin". G. Giglio, "Assonanze e divergenze tra l'*Homenaje* di De Falla e il *Tiento* di Ohana". C. Mormile, "Segnali di percorrenza". B. Galante, "Nota per una integrazione degli alunni disabili". *FOCUS*: Speciale per gli ottant'anni di Giuseppe Chiari: G. De Simone, "Oltre: Giuseppe Chiari e la storia della musica". G. Chiari, "Ho suonato cinque o sei sassi". G. Chiari: "Io sono solo": G. De Simone, "Accessi all'opera di Giuseppe Chiari".

N. 15/2007 (Nuova Serie). G. De Simone, "Brian Eno for Naples". G. De Simone, "Sintassi dell'inaudito". D. Autiero, "Il film al cinema e l'audiovisivo nella scuola". E. Abignente, "La critica di Thomas Mann a Richard Wagner". M. Campanino, "Per una semiotica del suono (e non della musica)". A. Grande, "La chitarra a Napoli nel Novecento". G. Cassaro, "Di musica e d'altro". G. Limone, "Piccole righe per una grande idea". G. De Simone, "Il progetto 'Atlante Sonoro' – comunicazione". M. Piscitelli, "'Atlante Sonoro': musica, cittadinanza e appartenenza identitaria nei paesi del Mediterraneo". G. L. Esposito, "Orchestra Regionale delle scuole a indirizzo musicale: un'esperienza da continuare". G. De Simone, "Il monitoraggio di qualità dell'Orchestra Regionale della scuole ad indirizzo musicale della Campania". C. Mormile, "La riforma dei conservatori di musica". G. C. Mastrogiacomo, "La relazione: fonte di benessere".

N. 16/2007 (Nuova Serie). V. Liguori, "Sull'indifferenza e l'inutilità dell'arte". M. Campanino, "La musica, opera d'arte o oggetto d'uso?". R. Daniele, "Il luogo della musica". F. Lucifora, "Video trip". G. Pesce, "L'arte ospitale". C. Bonechi, "Ricordando Dimitri Nicolau". A. Margiotta, "Mercan Dede e Ludovico Einaudi, tra oriente ed occidente". M. Piscitelli, "Napoli-Ankara, un Maggio di musica". A. Carlo, "Se le parole diventano suono". R.It.M.O., "La voce della Rete Italiana Musicisti Organizzati". R.It.M.O., "Un libro collettivo". FOCUS: Scarl/ACT. G. L. Esposito, "Il Fluxus della dissonanza". N. Oddati, "Le celebrazioni scarlattiane a Napoli". J. Draganovic, M. Vergiani, "Scarl/ACT al Palazzo delle Arti". M. Piscitelli, "La mirabile storia di Scarlatti". E. Amato, "Mimmo Scarlatti e la frenesia napoletana". G. De Simone, "Scarl/ACT o della Dissonanza". G. De Simone, "Diario della dissonanza". Resoconto sul convegno "Un futuro per la musica classica", Roma 3 aprile 2008.

I fascicoli arretrati della prima serie (fino al 1999) possono essere richiesti direttamente all'Ente culturale F. Liszt, Via Duomo 348, 80133 Napoli, www.konsequenz.it
I fascicoli arretrati della nuova serie (dal 1999 al 2008) possono essere richiesti all'attuale editore della rivista (Liguori Editore, Via Posillipo 394, 80123 Napoli, tel. 0815751272, Fax 0815751231, www.liguori.it).

Gli Autori hanno diritto a copie scontate, da richiedere direttamente all'Editore, e ad una copia omaggio da ritirare presso la Redazione di Via Duomo 348, 80133 Napoli.