

# Tecniche ed interpretazione pianistica

di Tatiana Levitina

*Tatiana Levitina, allieva di Tatiana Kestner e di Tatiana Nikolaieva, e docente da anni presso il Conservatorio Ciaikovskij di Mosca, tenne con grande successo, nel novembre 2001, presso il CRSDM un seminario sui Problemi della formazione pianistica dei ragazzi, ripetuto l'anno successivo a Bolzano, presso l'Istituto Musicale Vivaldi, e poi pubblicato nel n. 10 dei Quaderni di beQuadro.*

*Il 5-6 e l'8-9 novembre di quest'anno, Tatiana Levitina ha tenuto un secondo seminario a Fiesole e Bolzano di cui siamo lieti di pubblicare intanto il testo della prima delle tre parti in cui esso è suddiviso.*

Durante questo nostro incontro vorrei approfondire certi aspetti che considero particolarmente importanti per la formazione di un futuro pianista, ma anche trattare qualche altro aspetto, di cui non abbiamo parlato l'altra volta. Non è possibile diventare un pianista senza avere diverse capacità musicali. Per questo vorrei che oggi ci soffermassimo proprio sui metodi dello sviluppo di queste capacità, necessarie per ogni musicista.

Parleremo della memoria musicale, dell'orecchio musicale e di come svilupparli. Parleremo anche di un problema che preoccupa ogni musicista, cioè la paura del palcoscenico e i problemi che desta l'esecuzione in pubblico. Vorrei raccontarvi anche di un sistema di formazione delle perizie pianistiche giuste.

Se ricordate, l'altra volta abbiamo alternato la parte teorica con gli esempi illustrativi, le video e audio – registrazioni. Abbiamo guardato e ascoltato non solo le esecuzioni degli allievi, ma anche le registrazioni di pianisti eminenti. L'abbiamo fatto perchè lo considero necessario anche per il nostro lavoro quotidiano con gli allievi. Voglio dire che è molto importante che l'insegnante ascolti insieme agli allievi le registrazioni di esecutori eminenti, attirando la loro attenzione sui particolari dell'esecuzione. Questi esempi di altissimo livello ci indicano la direzione giusta verso la quale devono essere diretti i nostri sforzi comuni.

Ho notato, però, per esperienza dei seminari in diversi luoghi, che gli esempi delle esecuzioni degli allievi suscitano sempre il maggior interesse, ed è chiaro il perché. I risultati che otten-

gono i ragazzi sono proprio lo scopo della nostra attività, del nostro lavoro.

Per questa ragione ho deciso che questa volta ascolteremo e vedremo, come parte illustrativa del nostro seminario solo le esecuzioni dei ragazzi.

Credo che sia interessante per voi ascoltare il suonare dei diversi nostri allievi. Anzi, forse per non cominciare dal materiale secco, cioè quello teorico, cominciamo subito con la musica e ascoltiamo un esempio.

Chopin, Preludio op. 28, n. 7

La 2-a frase | La 3-a frase | La 4-a frase | La 5-a frase | La 6-a frase

Tutti noi sappiamo bene che per suonare il pianoforte è indispensabile avere un'insieme di capacità musicali specifiche, come ad, esempio, l'orecchio musicale, il senso del ritmo, una buona memoria .

Noi tutti siamo dotati dalla natura di queste o altre capacità in un grado differente. Ma anche le capacità musicali possono e devono essere sviluppate. E vanno sviluppate fin dall'inizio dell'insegnamento.

Oggi parleremo di com'è possibile farlo, analizzeremo qualche metodo dello sviluppo delle capacità che ci interessano.

Nell'arte dell'interpretazione musicale non c'è probabilmente un problema più complicato, ma anche più attuale del problema della **memoria musicale**.

Più di 100 anni fa è nata ed è diventata sempre più comune la tendenza all'esecuzione davanti al pubblico senza l'uso delle musiche, senza lo spartito, e da allora questo problema fa preoccupare sia studenti che artisti di alto livello.

Esiste un artista che non abbia mai avuto un vuoto di memoria?

E anche se un concertista ha già suonato un certo pezzo sul palcoscenico per decine di volte, può essere completamente sicuro che anche alla esecuzione successiva tutto filerà liscio?

C'è forse un insegnante che possiede un metodo che garantisca la sicurezza assoluta dell'esecuzione di un testo musicale a memoria?

A tutte queste domande la storia dell'interpretazione e la pedagogia musicale danno soltanto risposte negative.

Già a partire dalla metà dell'Ottocento si comincia a ragionare e a scrivere sulla memoria musicale. In quell'epoca l'esecuzione a memoria non solo non era obbligatoria, ma anzi, veniva considerata come un effetto speciale, una mancanza di modestia da parte dell'esecutore.

La memoria veniva vista come un'abilità ausiliare e si consigliava di memorizzare solo i passi particolarmente difficili e i brani che cadevano sul momento in cui bisognava voltare la pagina.

Ma con il passar del tempo, l'esecuzione senza le musiche diventava sempre più comune.

Musici-concertisti sostenevano che l'esecuzione a memoria era una premessa indispensabile per la libertà creativa. E avevano ragione, perché la struttura sempre più complessa delle composizioni dell'epoca del romanticismo non permetteva più ad un esecutore di dividere l'attenzione tra la tastiera e le musiche.

Però, questa "libertà creativa" costa cara agli esecutori.

Al posto delle difficoltà di dover dividere l'atten-

zione tra la tastiera e lo spartito, ne sono venute delle altre, come la necessità della memorizzazione e della riproduzione esatta del testo musicale.

Queste nuove difficoltà facevano limitare il repertorio dell'esecutore e facevano nascere in lui l'incertezza circa l'infallibilità della memoria. Proprio questa insicurezza a volte causa dei tormenti angosciosi prima e soprattutto durante il concerto. Così, un tipo di rigidità è stato sostituito con un altro, non meno spiacevole.

Robert Schumann affermava che "un accordo eseguito con molta libertà, ma guardando nello spartito, non ha neanche una metà di quella libertà che acquista un accordo eseguito a memoria".

Ma Clara Schumann, da esecutrice come era, sembrava non condividere questo punto di vista. Secondo le testimonianze dei suoi contemporanei, versò non poche lacrime per la necessità di suonare in pubblico senza le musiche. Decine di bravi artisti sono stati costretti di rinunciare all'attività concertistica per la paura del palcoscenico.

Ma nell'ultimo decennio dell'Ottocento l'esecuzione a memoria davanti al pubblico è diventata una norma estetica e probabilmente per questa ragione l'interesse per la memoria musicale è notevolmente cresciuto.

Nel 1897 sulle pagine di una rivista musicale tedesca, "Centralblatt für Instrumentalmusik" si è svolta un'acuta discussione sul tema che in breve si potrebbe formulare così: "L'esecuzione pubblica senza le musiche è obbligatoria e generale o no?"

L'iniziatore di questa discussione era Carl Schmidt, un musicologo, compositore e insegnante tedesco. La sua conclusione principale, ben argomentata, era che l'esecuzione a memoria delle opere lunghe e complesse e soprattutto di quelle con l'accompagnamento d'orchestra, è superflua e inutile.

Su questo articolo di Schmidt avevano espresso la propria opinione molti esecutori e compositori eminenti dell'epoca, tra quali Bruch, Hindemith, Richard Strauss e altri, e anche alcuni medici e psicologi.

La maggioranza dei pareri, pubblicati nei numeri successivi della rivista, sosteneva l'opinione dell'iniziatore della discussione.

Così vediamo che anche all'epoca in cui la pratica esecutiva aveva già risolto definitivamente la questione dell'esecuzione pubblica a memoria, molti musicisti e teorici importanti continuavano a ritenerla discutibile.

Ma in epoca precedente a quella l'esecuzione senza musiche veniva considerata come qualcosa di straordinario.

È noto il caso accaduto nel 1808 durante un concerto di Paganini a Livorno. Appena il grande violinista ebbe cominciato a suonare, tutt'e due le candele caddero dal leggio. Paganini, certamente, non si perse per niente e continuò a suonare a memoria. A quei tempi tutti si raccontavano questo episodio come se fosse un miracolo. E la maggior parte degli esecutori dell'epoca si sarebbe trovata in una situazione molto imbarazzante se qualcosa di simile fosse accaduto a loro.

Insegnanti del passato non solo non incoraggiavano il suonare a memoria, ma addirittura lo proibivano. E se un allievo staccava per un attimo lo sguardo dallo spartito, veniva subito richiamato all'ordine con un'osservazione severa: "Guarda le musiche!"

Ma oggi l'esecuzione a memoria si considera una parte integrante indispensabile dell'insieme delle qualità professionali di un artista.

Esistono davvero i vantaggi del suonare a memoria? Esso non limita, come alcuni credono, il repertorio di un esecutore, non suscita in lui una tensione o un'agitazione eccessiva?

Sono le domande alle quali nel miglior modo può rispondere l'esecutore stesso.

Non tutti gli artisti sono in grado di analizzare la loro esperienza, ma uno dei più grandi l'ha fatto. Ferruccio Busoni (nel suo articolo uscito nel 1907 a Berlino, sulla rivista "Die Musik") scrive:

"Io, come conoscitore di queste cose, sono convinto che il suonare a memoria procuri una libertà dell'esprimersi incomparabilmente maggiore. Lo spartito, dal quale l'esecutore dipende, non solo lo limita, ma addirittura lo disturba.

In ogni caso, se al concerto hai intenzione di dare ad un pezzo i lineamenti più perfetti possibile, bisogna conoscerlo a memoria".

Ma tutti noi sappiamo che suonare a memoria a casa è una cosa, mentre farlo davanti al pubblico è tutt'altra cosa. Un nostro noto compositore e pianista, Babadgianjan, diceva: "A casa noi tutti suoniamo come Liszt". Forse esagerava un po', ma capiamo bene cosa voleva dire con questa battuta. Sono molto frequenti i casi, quando un esecutore, suonando un pezzo in modo perfetto da solo o davanti ad amici, in pubblico sente che non tutto va come lui vorrebbe. Allora, sconcertato, si lamenta della sua "cattiva memoria". Si sa che prima di decidersi

ad uscire in palcoscenico un artista cerca di impadronirsi dell'opera, cioè studiarla profondamente e da tutti i lati. Perché allora lui ha tanta paura dei vuoti di memoria?

Ecco come risponde a questa domanda Busoni: "L'instabilità della memoria è una conseguenza della paura del palcoscenico. Quando viene la paura, comincia a girare la testa e la memoria rifiuta di lavorare".

Ma, d'altra parte, possono le musiche garantire l'assenza di un'agitazione eccessiva? Secondo Busoni, no.

"Se suonate con le musiche, - scrive - la paura del palcoscenico assume altre forme: il tocco diventa incerto, il ritmo non preciso, il tempo frettoloso".

Ma sulle difficoltà si può e si deve lavorare. Gli studi giusti favoriscono la fiducia nella memoria, la fiducia che può aprire ad un esecutore la via del palcoscenico. Allora, dimenticando la paura, lui aspetterà e desidererà l'esecuzione davanti al pubblico come una festa, perché, come dice lo stesso Busoni "per chi suonare pubblicamente è una vocazione, la memoria è un ostacolo tanto insignificante quanto lo è il pubblico stesso".

Per lavorare sullo sviluppo della memoria bisogna anzitutto capire bene le sue proprietà. La memoria di persone diverse, si distingue sia per la sua qualità che per la sua forza. Uno può memorizzare un pezzo più o meno bene, soltanto dopo averlo ascoltato o suonato poche volte, altri per la memorizzazione dello stesso pezzo avranno bisogno di una settimana.

Ma la memoria di chi studia rapidamente può risultare meno precisa e meno ferma della memoria di un gran lavoratore, che assorbe la musica gradualmente, finché essa non diventi una parte di lui.

Questo processo di un apprendimento graduale consente di fare delle scoperte interessanti che riguardano la musica stessa, la sua interpretazione. Dunque chi studia non troppo velocemente può avere molti vantaggi.

Il nostro compito è di aiutare un allievo a sviluppare la capacità della memorizzazione, data a lui dalla natura, il che è possibile, quanto è possibile lo sviluppo di qualsiasi altra capacità. Quello che di solito s'intende come **memoria musicale**, in realtà è una collaborazione tra i vari tipi di memoria, che possiede ogni persona, - cioè **la memoria dell'orecchio, dell'occhio, del tocco e del movimento**.

Un musicista esperto di solito usa tutti i tipi di memoria.

La memoria musicale è un concetto sintetico che comprende la memoria uditiva, motoria logica, visiva e altri tipi. Come tutte le capacità essa si presta ad un notevole sviluppo.

L'insegnante deve studiare le proprietà di memoria dell'allievo, rivelarne i lati più deboli e svilupparli in tutti i modi.

Qualche pianista ha detto che la memoria musicale può essere paragonata all'ascensore sospeso ad alcune funi; se una di esse si romperà, resteranno di riserva le altre.

È veramente importante che il pianista abbia almeno tre tipi di memoria sviluppati: quella uditiva, logica e motoria.

La **memoria uditiva** è, naturalmente, quella più importante per un musicista ed è la base per un lavoro efficace in qualunque ramo dell'arte musicale.

Quella **logica** è legata alla comprensione del contenuto dell'opera, alla comprensione della forma dell'opera, della sua struttura armonica.

La **memoria motoria**, o muscolare, è legata alla capacità dei nostri muscoli di ricordare in modo dettagliato i movimenti necessari e riprodurli quasi automaticamente.

Eppure, ripeto, prima devono esserci la memoria uditiva e quella logica, proprio esse devono dirigere la memoria motoria, e non alla rovescia.

Infatti bisogna sfruttare la memoria muscolare, che, com'è noto da tempo, ha un ruolo enorme in qualsiasi lavoro fisico: è la cosiddetta automatizzazione.

Se ci si può esprimere "in forma scientifica", il pianista sfrutta contemporaneamente due specie di memoria: quella musicale, cioè uditiva e logica, che è spirituale e quella muscolare, che è una forma materiale di memoria.

La prima, quella spirituale, è la più importante, è quella che comanda e organizza, ma non si può fare a meno della seconda.

Neuhaus paragona questi 2 tipi di memoria con il padrone (cioè la memoria musicale) e il servo-esecutore (cioè la memoria muscolare). In questo caso il fedele servo-esecutore alleggerisce il lavoro del padrone.

A questo proposito Neuhaus dice:

"Bisogna osservare che le confusioni e gli incidenti che si riscontrano negli studenti musicalmente poco educati, sono conseguenza del fatto che essi imparano qualcosa "meccanicamente", senza la doverosa partecipazione della testa e dell'orecchio, quando la testa ricorda peggio delle dita. Il "servitore" lavora senza rendersi conto delle cose, mentre il "padrone" dorme".

Infatti, gli errori dei musicisti molto bravi, che hanno un "padrone" forte, derivano dal fatto che il servo è negligente e non esegue l'ordine del padrone.

In questo caso è chiaro che la causa dell'insuccesso sta nella mancanza dello studio, della ripetizione di un dato brano.

In questo caso è proprio vero il detto "*Repetitio est mater studiorum*".

Poi Neuhaus scrive: "Delimitare con precisione le funzioni del "padrone" e del "servitore", definire in modo preciso chi è colpevole dell'incidente non è sempre facile, ma è sempre possibile; lo so per esperienza personale e per aver osservato gli studenti."

Spesso un tipo di memoria prevale sugli altri. Nei bambini, la più frequente è la variante motoria, soprattutto nei bambini con abilità motoria, quando ricordano anzitutto le dita.

Invece gli orecchi e la testa quasi non partecipano a questo processo.

Di conseguenza, se sul palco durante l'esecuzione l'allievo ha un'interruzione nel campo motorio, si ferma e si trova impotente.

La testa e gli orecchi non sono in grado di aiutarlo perché nel corso dello studio non si sono allenati sufficientemente.

È importante spiegare all'allievo la causa dell'insuccesso che sta nella scarsa partecipazione di tutti i tipi di memoria.

Di solito gli allievi sono propensi ad attribuire i fiaschi in palcoscenico solo all'agitazione. Ma non è sempre così. Tutti stanno in ansia, ma i problemi col testo sul palcoscenico sorgono proprio a causa di studi poco razionali.

Un buon mezzo per verificare se stesso è provare a cominciare a suonare una composizione da diversi luoghi, cantare i suoi contorni melodici.

Dopo parleremo di qualche metodo più dettagliatamente.

Si può essere sicuri che dopo che l'opera è stata appresa con scrupolosità, quando è "nell'orecchio", "in testa" e "nelle dita" non c'è pericolo di dimenticare qualcosa.

Gli psicologi indicano alcuni fattori che contribuiscono alla rapidità, precisione e sicurezza nel ricordare. L'importante è la massima attivazione del processo di lavoro alla composizione. Più profondamente l'allievo (certamente con l'aiuto dell'insegnante) andrà a fondo nell'immagine, nella logica di sviluppo melodico e armonico, tanto meglio ricorderà l'opera.

La qualità di mantenere a memoria un'opera musicale certamente dipende in modo notevole

le dall'intensità della sua viva impressione emozionale, dal fascino della musica, ma è molto utile imparare a memoria singoli elementi del tessuto dell'opera, singole voci, la parte dell'accompagnamento.

A proposito di tale pratica dell'imparare singoli elementi del testo, vorrei raccontarvi una storia che mi pare di avervi già raccontato l'altra volta. Ma comunque voglio ripeterla, perchè è un esempio davvero straordinario.

Questa storia l'ho letta nel libro della pianista russa Barsova, un'allieva di Josef Hoffman. Un giorno Hoffman fu invitato a casa di Leopold Godovskij per cenare e per passare la serata insieme. Dopo la cena loro deciso di divertirsi un po'.

E sapete che cosa hanno inventato? Si sono messi a due pianoforti e hanno suonato, naturalmente a memoria, tutta la *Seconda Sonata* di Chopin in questo modo: Godovskij ha suonato soltanto la parte della mano destra e Hoffman nello stesso tempo, ha suonato solo la parte della mano sinistra. Questo prova che perfino loro, esecutori di altissimo livello, rispettavano quel metodo di studio.

È molto importante insegnare all'allievo a saper cominciare da diversi punti, da diverse facce della forma. Questo non solo dà un appoggio solido nell'eventualità che possano verificarsi vuoti di memoria durante l'esecuzione pubblica, ma rende anche l'esecuzione più sensata, ponderata nel senso della forma.

La pratica della vita di ogni giorno insegna che tutto ciò che interessa una persona entra nella testa velocemente e facilmente. E viceversa, tutto quello a cui l'esecutore è indifferente si ricorda con difficoltà e si dimentica presto.

Quindi, interessando il bambino all'opera studiata, noi creiamo condizioni favorevoli per ricordarla.

L'interesse è uno degli stimoli importanti nell'attivazione del processo del ricordare. Qui ci sono molti mezzi, in ogni caso particolare diversi, per interessare il bambino.

Se vediamo che non riesce ancora a capire il pezzo perchè non riesce a suonarlo bene, occorre suonarlo per lui, mostrandogli a cosa bisogna aspirare.

Se si vede che il bambino non ha ancora nessuna idea del carattere del pezzo, bisogna cercare di svegliare la sua immaginazione.

Per esempio, si può fargli fare il compito di eseguire un disegno, con un soggetto, forse da una fiaba, che gli pare corrispondente al carattere del pezzo studiato.

In altre parole, fargli pensare a quello di cui, secondo lui, parla, racconta la musica. Perché il bambino deve capire che la musica parla sempre, racconta qualcosa, ha sempre un carattere, forse anche un colore, un'immagine viva.

Un buon mezzo per sviluppare la memoria musicale nel suo complesso è l'imparare a memoria cosiddetto "forzato". All'allievo si dá un'opera breve, non difficile per lui e un periodo di tempo limitato, per esempio un'ora, durante il quale lui deve impararla a memoria. S'intende che in tali condizioni l'allievo comincia a lavorare in un modo molto concentrato. Anche se il risultato non sarà ottenuto, cioè un'ora dopo il pezzo non sarà stato imparato, non importa; la maggiore concentrazione con cui l'allievo lavorerà, sarà un allenamento molto intenso per la memoria.

**Quindi, la memoria musicale fa: quella uditiva + quella logica + quella visiva + quella motoria.**

Allora, ecco i metodi di sviluppo della memoria: Per sviluppare la memoria uditiva:

è utile suonare al pianoforte le melodie a orecchio. Giova il seguente esercizio: l'insegnante suona una melodia, l'allievo la canta a memoria.

È anche molto utile suonare al pianoforte, a orecchio, le canzoni conosciute.

C'è un altro mezzo di sviluppo della memoria uditiva, buono per allievi principianti; che chiamiamo "Le cose e le melodie" e che è una specie di gioco. Per esempio, si prendono 5-6 cose: una penna, un giocattolo, un libro o qualsiasi altra cosa. Ad ogni cosa si dá la sua propria melodia. Cioè ci si mette d'accordo che a questa penna corrisponde questa melodia, a questo libro, questa melodia ... ecc.

Poi mettiamo tutte le cose sul tavolo. L'insegnante suona le melodie, una dopo l'altra, e l'allievo deve trovare ogni volta sul tavolo la cosa a cui era assegnata la melodia.

Poi, con il passar del tempo, si può fare il compito più difficile, cioè, per esempio: l'insegnante prende un oggetto dal tavolo ed è l'allievo che suona o canta la melodia data a quell'oggetto.

Per lo sviluppo della memoria logica è utile analizzare con l'allievo i particolari della forma, della struttura armonica, la ricerca dei culmini, di quello che è preminente e di quello che è secondario (per esempio, dov'è la melodia, dov'è l'accompagnamento).

Serve molto imparare separatamente le diver-

se voci. Va anche appresa la capacità di cominciare da diversi punti.

Vediamo ora un esempio di come si può insieme all'allievo analizzare un pezzo e memorizzarlo più velocemente del solito.

Prendiamo un'opera dal testo non molto complicato, per esempio **Preludio op. 28, n. 7, di Chopin**.

Anzitutto numeriamo le battute. Poi dividiamo il pezzo in 2 parti, secondo la forma musicale.

La prima parte dura dalla 1-ma fino alla 8-va battuta.

La 2-da parte comincia dalla 8-va battuta (a partire dalla 3-za semiminima) e dura fino alla fine del preludio.

Ora facciamo notare all'allievo che il disegno ritmico di ogni piccola figurazione melodica è uguale (cioè: una semiminima prima del battere, poi una croma con punto seguita da una semicroma, poi 2 semiminime e alla fine una minima). Ricordiamo questa figurazione ritmica.

La tappa successiva:

Mettiamo sullo spartito un segno dopo ogni minima, numeriamo rispettivamente ognuna di 8 piccole frasi.

Ora suoniamo con molta attenzione ognuna delle 8 frasi. Troviamo la diteggiatura adatta. Paragoniamo le frasi: la 1-ma e la 5-ta; poi la 2-da e la 6-ta. Prestiamo attenzione al fatto che se la 1-ma e la 5-ta frasi sono identiche, la 2-da e la 6-ta invece sono diverse. E nella 12-cesima battuta colleghiamo mentalmente la comparsa del la-diesis con il culmine di tutto il pezzo.

Ora suoniamo con molta attenzione tutto il preludio dall'inizio alla fine 1 o 2 volte. Se durante l'esecuzione capita qualche sbaglio, cerchiamo di capire dove l'abbiamo fatto e ripetiamo questo passo.

Questo lavoro può bastare per la prima lezione.

Poi, alla lezione successiva, torniamo al nostro preludio. E lavoriamo nel modo seguente :

Prima ripetiamo le conclusioni della lezione precedente, cioè quante frasi abbiamo, cosa c'è di simile e di diverso in diverse frasi.

Dopo suoniamo di nuovo ogni frase separatamente e poi tutto il preludio, ma questa volta cerchiamo di suonare un po' meno coscientemente, se ci si può esprimere così. Cioè, guardiamo lo spartito, ma prestiamo più attenzione al sentire, lavoriamo più con l'orecchio che con gli occhi.

Dopo:

Prestiamo attenzione ai particolari, prima nella parte della mano destra, poi nella parte della mano sinistra. È molto importante far notare all'allievo come si muove la linea del basso della voce inferiore. Teniamo presente che in tutto il pezzo tranne la 13-cesima battuta ci sono solo 2 suoni bassi, quelli *mi* e *la*.

Il prossimo passo è un riposo. Mettiamo le mani sulle ginocchia per farle riposare. Dopo un po' chiudiamo gli occhi e suoniamo **mentalmente** la prima frase.

Anche con gli occhi chiusi si può "vedere", tra virgolette, naturalmente e con l'aiuto della memoria visiva. Così si può vedere la tastiera oppure quello che è scritto nello spartito. Anzi, si può vedere sia l'uno che l'altro.

Poi suoniamo la prima frase al pianoforte e cerchiamo di non guardare lo spartito e guardiamo il meno possibile anche alla tastiera. Se abbiamo dimenticato un passo, per esempio la 1-ma battuta, bisogna ripeterlo, prima guardando lo spartito, poi nella mente, con gli occhi chiusi e le mani sulle ginocchia. E solo dopo riproviamo a suonare a memoria.

Ora studiamo allo stesso modo la 2-da frase. Dopo suoniamo a memoria tutte e due le frasi. Così impariamo ogni nuova frase, aggiungendola poi al materiale precedente, già studiato. Alla fine di questo scrupoloso lavoro suoniamo tutto il preludio a memoria.

Se capita qualche errore o qualche vuoto di memoria, torniamo indietro e suoniamo ancora una volta il passo non riuscito.

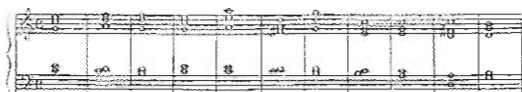
C'è anche un metodo per consolidare nella memoria il testo già studiato.

Ricordiamo il numero di ogni frase e suoniamo le frasi alternandole in un ordine non corretto, per esempio: prima la 3-za frase, poi la 7-ma, la 4-ta, la 1-ma ecc. Oppure suoniamo le frasi nell'ordine rovesciato: cominciamo dall'ultima, poi la 7-ma, la sesta e così via.

Tutto questo lavoro bisogna ripeterlo ogni tanto e anche se il pezzo è già appreso a memoria, bisogna di tanto in tanto ripetere tutti i passi del nostro schema di lavoro.

Un altro buon mezzo per allenare la memoria logica è l'armonizzazione della struttura complicata. Cioè dobbiamo cercare di raccogliere tutta la struttura nelle armonie, negli accordi. Per capire quello che intendo prendiamo un esempio semplice in questo senso, il *Preludio in do magg.* dal *Clavicembalo ben temperato*.

Raccogliamo tutte le semicrome nelle armonie, negli accordi:



Si può anche scrivere questo schema armonico e suonare per un po' così.

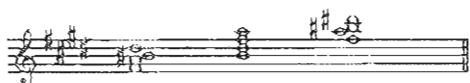
Si può fare lo stesso anche nei casi tipo il 1° movimento della *Sonata op. 27, n. 2*, di Beethoven:



Cioè raccogliamo tutta la figurazione negli accordi. Poi, per esempio, questa figurazione:



Raccogliamo così:



A volte un allievo non riesce a concentrarsi durante lo studio e ripete meccanicamente un pezzo una volta dopo l'altra, sempre con gli stessi errori, e non riesce a memorizzare niente.

In tal caso, per stimolare la sua attenzione, per renderla più attiva, ci può servire il mezzo, che si chiama "3 volte senza uno sbaglio".

Prendiamo un pezzo che si studia e diamo all'allievo questo compito: suonare tutto il pezzo dall'inizio alla fine, 3 volte consecutive senza alcun sbaglio.

È chiaro che non si riuscirà a farlo subito, soprattutto quando il pezzo non è ancora studiato bene. Se accade un errore, bisogna fermarsi e suonare da capo. Appena accade un altro errore, cominciamo di nuovo da capo. E così via. Se uno sbaglio si fa mentre si suona già per la 2-da o per la 3-za volta, bisogna cominciare tutto dall'inizio, cioè di nuovo dalla 1-ma volta.

L'obiettivo di questo metodo è di attivare l'attenzione dell'allievo, di renderla più acuta, di far lavorare l'allievo con più concentrazione. E

così, anche se lui non riesce mai a suonare 3 volte senza sbagliare, l'attenzione si attiva e il pezzo si impara sicuramente più presto.

Per lo **sviluppo della memoria visiva** è molto utile la lettura delle note a prima vista.

Bisogna cominciare a lavorare su questa capacità fin dai primi passi degli studi, appena un bambino conosce il significato della scrittura delle note. Bisogna leggere le note insieme all'allievo, all'inizio forse non suonandole alla tastiera, ma guardando lo spartito e chiamando ad alta voce le note scritte.

La memorizzazione delle note, del significato della loro scrittura è sempre difficile per un bambino. E qui si può ricorrere di nuovo ad una forma di gioco.

Di solito per le prime lezioni io preparo piccoli cartelli: su un lato scrivo il segno della nota, e sul rovescio, il nome della nota. Così giochiamo a carte.

Prima l'allievo prende queste carte a casa e cerca di memorizzarle.

Poi, alla lezione, mescoliamo le carte e tiriamole una per una, cercando di dare il nome giusto ad ogni segno. Poi, con il passar del tempo, complichiamo il compito: io suono una breve melodia (di 4-5 suoni) e l'allievo cerca di trovare nel nostro mazzo di carte i segni corrispondenti ai suoni della melodia.

Si può sviluppare la memoria visiva anche con l'aiuto dei giochi, diciamo, non musicali.

Per esempio, al bambino si dà un periodo di tempo limitato, diciamo, 1-2 minuti, per guardare 7-10 oggetti, posati su un tavolo. Dopo, senza più guardare gli oggetti, lui deve fare l'elenco delle cose che ha visto.

Si possono inventare molti giochi del genere, qui c'è un campo infinito per la fantasia di un insegnante.

Più tardi, ad un'età più avanzata, per lo sviluppo della memoria visiva è molto utile l'ascolto della musica con la partitura in mano.

Per lo **sviluppo della memoria motoria** è molto efficace la ripetizione frequente dei singoli passi del pezzo e di tutto il pezzo per intero.

Qui ricordiamo di nuovo che "Repetitio est mater studiorum". "La ripetizione è madre dell'apprendimento".

I metodi della memorizzazione del testo musicale sono moltissimi.

Quale di questi metodi è il migliore?

Si può dire con certezza che quelli preferibili sono i metodi basati su una preparazione scrupolosa.

polosa del materiale, che richiedono un lavoro durevole, continuo e assiduo e che si svolge a tappe. Però, credo che valga la pena di raccontare una storia che dimostra un metodo totalmente contrario.

Si tratta di un'esperienza di Neuhaus che ritengo molto interessante e che lui stesso definisce come un esempio del lavoro piú intenso e appassionato della sua vita.

Ecco quello che Neuhaus racconta in proposito:

"Avevo diciassette, diciotto anni, era d'estate, ed é stato nello splendido villaggio Manujlovka, nel governatorato di Poltava, che in seguito divenne famoso, perché vi andava spesso in villeggiatura Maksim Gor'kij.

Mi accinsi per la prima volta a studiare la Sonata piú difficile di Beethoven, l'*Op. 106 in si bem. magg.*, "*Hammerklavir*".

Mi ci misi con ardore, e anche quando non la suonavo, ci pensavo tutto il tempo, durante le passeggiate, durante i bagni, seduto a tavola... quando andavo a dormire, poggiavo la Sonata sulla sedia accanto alla candela (allora a Manujlovka l'elettricitá non c'era) e la leggevo fino a quando non mi prendeva il sonno.

Durante il sonno sognavo di suonare, nel sonno mi capitava a un tratto di imbrogliarmi nella fuga e di non saper piú cosa venisse dopo. Questo mi causava, evidentemente, una tale agitazione che mi svegliavo, accendevo la candela, prendevo la musica e mi mettevo a leggere la fuga dal punto in cui mi ero arenato. Poi mi addormentavo di nuovo..

La cosa mi capitó piú di una volta. Il risultato di tale lavoro fu che imparai tutta la Sonata a memoria esattamente in 6 giorni, tempo minimo richiesto da questa composizione.

A volte mi occorreva molto piú tempo per studiare cose piú facili perché mi mancavano quella tensione, quella volontá e quella "ossessione" che avevano caratterizzato lo studio di quella sonata.

L'origine di questa ossessione é comprensibile: sapevo in anticipo che questa era una delle pagine pianistiche di Beethoven piú grandi e piú difficili; naturalmente, mi chiedevo con fervore: allora, sarai in grado di superare questo compito?"

Questo esempio di Neuhaus ci dimostra quale immenso significato abbiano per il lavoro la volontá, la perseveranza e la tenacia nel raggiungere un obiettivo.

E dopo Neuhaus scrive: "Ho dimenticato di dire che durante quei 6 giorni, naturalmente, non mi

occupai di nient'altro, non leggevo neanche un libro.

Quest'esperienza mi portó alla strana conclusione che esiste anche un quinto modo di imparare oltre ai quattro, raccomandati da Hofman. (ora vi rammento questi 4 modi: il 1-mo é studiare al pianoforte con lo spartito, il 2-do, studiare al pianoforte senza lo spartito, il 3-zo, studiare sullo spartito senza pianoforte, e il 4-to studiare senza spartito e senza pianoforte, cioè passeggiando per la città o nel bosco, pensando solo alla composizione).

Ora torniamo al 5-to modo, di cui parla Neuhaus che dice: "Il quinto modo di studiare é studiare nel sonno. Non é una fantasia, ma é la pura veritá. Inutile dire che, in seguito, prima di ogni esecuzione di questa Sonata l'ho studiata di nuovo ogni volta e solo di rado mi riusciva di suonarla come volevo.

Busoni diceva che, purtroppo, la vita umana é troppo corta per imparare l'*Op. 106*, e puó essere che proprio per questo la suonasse come nessun altro".

Sin dalla piú tenera etá occorre abituare il bambino all'esecuzione cosciente.

Il bambino cioè deve avere idea non solo di quello a cui bisogna aspirare, ma anche di quello che lui non riesce a fare. Intanto la pratica dimostra che anche suonando una composizione giá conosciuta, spesso gli allievi non possono indicare precisamente dove hanno sbagliato o dove non hanno potuto adempiere i compiti assegnati.

Occorre pertanto abituarli fin dall'infanzia ad ascoltare se stessi con molta attenzione, ritenarla a mente nei minimi particolari e rendersi conto di quello che sono riusciti a fare e di quello in cui non sono riusciti.

Bisogna insegnare all'allievo non solo a constatare l'insuccesso, ma anche a chiarirne la causa. A questo fine é utile spiegargli in forma comprensibile qual é la sostanza delle difficoltà riscontrate, perché lui stesso si abitui alla loro analisi.

Successivamente bisogna trovare la via piú razionale per superare le difficoltà.

A questo scopo é meglio di tutto individuare le strutture piú difficili e lavorare ad esse a parte.

Se, per esempio, l'allievo non puó suonare bene la voce melodica perché lo impediscono le voci intermedie di accompagnamento, bisogna semplificare il compito facendogli imparare solo la melodia e i brani piú difficili di essa.

E poi man mano, a turno, aggiungere anche le altre voci.

Se qualche passaggio lungo non riesce per intero, bisogna prima studiarlo frazionato e dopo riunire i pezzi.

Finora abbiamo parlato solo dell'allenamento della memoria, che è senza dubbio importantissimo per la formazione di un musicista. Ma non è meno importante, lavorando con i bambini, pensare sempre allo sviluppo delle altre qualità musicali necessarie come, ad esempio, l'orecchio musicale e il ritmo. Tutte queste capacità vanno sviluppate proprio fin dall'inizio dell'insegnamento. Ne abbiamo già parlato l'altra volta, ma anche oggi vorrei dire qualche parola sul concetto dell'orecchio musicale.

L'orecchio musicale è un concetto complicato che comprende alcune componenti, le più importanti delle quali sono: l'orecchio per quanto riguarda l'altezza di suono, modale (melodico e armonico), l'orecchio di timbro e quello dinamico.

C'è, come si sa, l'orecchio assoluto e quello relativo. Avere l'orecchio assoluto è utile per il pianista, ma non è assolutamente necessario. Però, egli deve avere necessariamente un buon orecchio relativo, che consenta di distinguere la correlazione dell'altezza dei suoni, presi simultaneamente o consecutivamente. Inoltre, l'uomo è capace di "sentire" (qui *sentire* tra virgolette), i suoni immaginati e scritti sulla carta, cioè sentirli, diciamo dentro di sé. Noi siamo capaci di operare spontaneamente con le nostre idee sonore. Questa capacità si chiama udito interno.

Per il musicista la capacità del sentire interno ha un'enorme importanza.

Quanto più chiaro e preciso è questo sentire, quanto più grandi pezzi e complessi di accordi egli è capace di abbracciare, tanto più alto è il suo potenziale creativo. Un pianista che abbraccia con l'orecchio interno un grande "campo sonoro" ha gli stessi vantaggi di uno scacchista che è capace di prevedere la partita per molte mosse in anticipo.

*In che modo conviene sviluppare l'orecchio musicale dell'allievo?*

Come le altre capacità, l'orecchio si sviluppa nel corso dell'attività che richiede la sua partecipazione.

Prima di tutto occorre cercare che tutto il lavoro allo strumento si svolga sotto un continuo controllo dell'orecchio.

Uno dei difetti più diffusi di questo lavoro è la scarsa partecipazione dell'orecchio. Spesso nella prima fase di studio di un'opera gli allievi

non badano quasi al suono. La loro attenzione (e spesso anche quella di un insegnante inesperto) è assorbita completamente dalle note, dal ritmo e dalla diteggiatura. L'allievo produce un suono inespressivo, amorfo, e senza accorgersene reca danno al suo orecchio.

Per sviluppare l'orecchio è importante abituare l'allievo ad ascoltare il tessuto dell'opera in modo differenziato, percepire varie voci, giri melodici e armonici, ecc.

È molto utile seguire l'esecuzione della musica con lo spartito in mano e conviene cominciare una pratica di questo genere il più presto possibile.

Questo sarà anche un buon esercizio di lettura a prima vista.

Per sviluppare l'orecchio di timbro è molto utile ascoltare l'orchestra e diversi strumenti. È importante anche che l'insegnante impieghi esempi chiari comparando anche il suono del pianoforte con i suoni della natura e abitui l'allievo ad ascoltare molte cose come se fossero sonorità orchestrali. Sappiamo dall'esperienza che questo "come se" trasforma man mano l'esecuzione e la fa incomparabilmente più spiccata.

Si può fare insieme all'allievo "la strumentazione" del pezzo semplice.

Per lo sviluppo dell'orecchio interno è utile per esempio la trasposizione a memoria nelle altre tonalità delle opere conosciute, non difficili. (es. *Preludio* di Chopin)

È molto utile suonare a orecchio, nonché esaminare la composizione della musica (meglio farlo non solo al pianoforte, ma anche senza di quello). Anche l'improvvisazione serve per sviluppare l'orecchio interno.

Per sviluppare l'udito interno è sempre utile, prima dell'esecuzione, suonare "dentro di sé" le battute iniziali della composizione, immaginando non solo le note stesse, ma anche la dinamica del suono, le sfumature timbriche del suono medesimo.

Un altro buon metodo è di suonare solo l'accompagnamento e allo stesso tempo immaginare con l'orecchio interno il suono della melodia (es. *Notturmo in do diesis min.*). Poi viceversa.

Un altro ottimo metodo è di imparare un'opera senza pianoforte, con la musica in mano.

È importante abituare l'allievo a immaginare la sonorità che occorre. È molto utile chiedere all'allievo che carattere del suono, secondo lui, corrisponde all'una o all'altra frase.