

FRANCESCO FERMATI

**LA DIDATTICA
PIANISTICA**
in giro per l'Europa





© 2022 Edizioni Musicali ACCADEMIA 2008
www.accademia2008.it

Francesco Fermati
LA DIDATTICA PIANISTICA
IN GIRO PER L'EUROPA

Stampato in Aprile 2022

Grafica copertina
Teresa Acanfora

ISBN 979 12 59 831 86 6

Tutti i diritti sono riservati ed è vietata la
riproduzione anche parziale dei testi.





Indice

I PRIMI MAESTRI

pp 1 - 4

- Il trattato sull'esecuzione al clavicembalo di Carl Philipp Emanuel Bach
- Muzio Clementi (1752-1832)
- La "svolta" di Frédéric Chopin
- La ricerca di Ludwig
- Deppe Elisabeth Caland

Studi e trattati scientifici

pp 5 - 8

- Tobias Matthay
- Tobias Matthay, *The Visible and Invisible in Pianoforte Technique - A Digest*, Milford, Londra, 1932, trad. MB

SCUOLE PIANISTICHE IN ITALIA

pp 9 - 24

- Il metodo di Brugnoli
- Il "Metodo completo del Piano-Forte" di Clementi
- I "Principi razionali della tecnica pianistica" di Cortot
- Il "Metodo per pianoforte" di Czerny
- La "Guida per lo studio tecnico del pianoforte" di F. Rossomandi
- Napoli ed il Pianoforte

BREVE RIASSUNTO DELLA DIDATTICA EUROPEA

pp 25 - 29

APPENDICE

pp 30

I PRIMI MAESTRI

Il trattato sull'esecuzione al clavicembalo di Carl Philipp Emanuel Bach

Il trattato sull'esecuzione al clavicembalo di Carl Philipp Emanuel Bach (Versuch uber die wahre Art das Clavier zu spielen - Saggio sul vero modo di suonare gli strumenti a tastiera, Berlino 1753) è considerato a ragione un punto di riferimento fondamentale per i maestri di pianoforte del tempo. In esso la tecnica tastieristica viene rivoluzionata grazie all'uso sistematico del pollice, bandito o usato pochissimo nella prassi fino ad allora diffusa. Inoltre nel Saggio si afferma che compito dell'esecutore è "far percepire all'orecchio, cantando o suonando, il vero contenuto e il vero sentimento di una composizione musicale"; **anzi l'esecutore deve saper provare gli stessi stati d'animo del compositore e trasmetterli agli ascoltatori**. La tecnica strumentale è dunque il mezzo che permette all'esecutore di esprimere fedelmente e senza difficoltà il contenuto musicale e gli stati d'animo in esso contenuti.

Con il progressivo affermarsi del pianoforte lungo tutto il XIX secolo vengono pubblicati metodi e raccolte di studi, per lo più dei formulari teorico-pratici mirati al dominio delle formule tecniche presenti nel repertorio corrente; dal punto di vista strettamente tecnico obiettivi principali sono forza, uguaglianza, velocità e indipendenza delle dita. La struttura di questi metodi prevede generalmente un'introduzione teorica, una parte dedicata alle formule tecniche più comuni (scale, arpeggi, trilli, doppie note, accordi...) e una parte dedicata a problemi interpretativi e stilistici (uso dei pedali, realizzazione dei segni di espressione...); i metodi includono spesso un'antologia di brani o esercizi. Il principio ispiratore è grosso modo: prima la tecnica e poi l'arte. I metodi **di Muzio Clementi** (1801), Fétis e Moscheles (1837, la famosa Méthode des Méthodes), **Carl Czerny** (1839) non sono che alcuni tra i numerosi tentativi di compendiare la tecnica e la cultura pianistica in un'unica formulazione che spiani la strada alla comprensione e alla soluzione di qualsiasi problema meccanico e musicale e sono sempre affiancati da raccolte di studi di varia difficoltà dedicati alle diverse situazioni che si incontrano nell'esecuzione. Tutti questi metodi però indicano allo studioso cosa deve fare per suonare bene il pianoforte, ma non dicono molto su come lo deve fare; mostrano cioè il risultato, ma non si dilungano a descrivere i gesti che occorre compiere per raggiungere quel risultato - un po' per la effettiva difficoltà di spiegare efficacemente a parole i movimenti dell'esecuzione, un po' per mantenere riservati i segreti del mestiere.

iniziare a suonare: esercizi con semibrevi, minime, semiminime, con le crome, con le pause, con la nota col punto, con le legature di valore, con le terzine, con le alterazioni e nei vari tempi, anche composti. Dopo questa parte introduttiva, inizia il metodo vero e proprio, con il primo capitolo dedicato agli esercizi: i primi si basano su piccoli motivi di note ribattute con una nota tenuta: primo dito, secondo e terzo dito, terzo dito. Poi, nell'esercizio 3, passa a degli esercizi con semicrome, dove le due mani suonano in modo speculare partendo dal Do terzo spazio in chiave di violino (m.d.) e dal Mi terzo spazio in chiave di basso (m.s.); dapprima con due dita, poi via via aumentando fino al quinto dito. Fino all'esercizio 5 compreso, Cesi dedica molta attenzione agli esercizi sulle cinque dita con le semicrome, con diverse soluzioni melodiche.

Il numero 6 ritorna alle note tenute, ma con molte alterazioni. Poi ancora esercizi sulle cinque dita, ma con i tasti neri. Dal numero 14 si passa sempre ad esercizi per le cinque dita, ma sugli arpeggi di un'ottava. Quindi arriva con i numeri 18, 19, 20 a dei motivi, sempre con semicrome, ma con molte alterazioni e su piccoli intervalli, per poi allargare con seste minori nel numero 20. Il fascicolo due si basa su esercizi e scale. Prima presenta i "soliti" esercizi con coppie di note da eseguirsi con tutte le dita per favorire il passaggio del pollice. Quindi con il numero 7 passa alla scala di Do, da suonarsi partendo da tutti i gradi, anche per la mano sinistra. A questo punto passa senza esitazioni a presentare tutte le scale maggiori con la relativa minore, sempre per tutt'e due le mani. In seguito anche per moto contrario. Troviamo anche tutte le scale da suonarsi in quattro posizioni: in terza, in sesta, in decima, alla distanza di due ottave. C'è poi una piccola parentesi sulle scale 'semitonate', per moto retto, in terza, sesta, decima, due ottave, con terzine. Di nuovo propone tutte le scale maggiori e minori a moto retto e contrario. Per completare il quadro, presenta un "Grande esercizio in tutti i modi maggiori e minori": lunghissimo, tutto basato su semicrome e senza pause; una bella sfida. Nel terzo capitolo viene affrontato il tema degli arpeggi, con una parte introduttiva preparatoria e poi tutti gli arpeggi maggiori, minori per moto retto e contrario. Poi troviamo arpeggi con gli accordi di settima. La seconda parte dello stesso capitolo presenta esercizi per l'indipendenza, articolazione e forza delle dita, sempre basati su arpeggi maggiori, minori, diminuiti. Nel fascicolo quattro troviamo degli originali esercizi per l'"Alternamento delle mani": arpeggi, scale e passi alternati fra le due mani per ottenere la perfetta uguaglianza di tatto e di agilità della sinistra e della destra. Il quinto fascicolo affronta le ottave ribattute, con note tenute dal secondo e terzo o quarto dito, sempre per le due mani. Subito passa alle note ribattute, con tutte le combinazioni di dita e in scale diverse.

Nel sesto fascicolo viene affrontata l'articolazione del polso: esercizi basati su intervalli di quarta aumentata, terza, sesta minore e maggiore, accordi maggiori e minori con i rivolti. Il fascicolo sette, inizia con il "Tecnicismo delle ottave". Ci sono degli esercizi, sempre con semicrome, da eseguirsi tutti col solo quinto dito che deve percuotere il tasto con tutta la punta. Quindi troviamo ottave staccate, anche cromaticamente. Esercizi di ottave per terze, quarte. Poi le scale per ottave a moto

la padronanza della tecnica pianistica si doveva distribuire lo sforzo su ogni parte del meccanismo, dalla spalla alla punta delle dita. Il primo passo verso il raggiungimento di questo scopo consisteva nel liberare il pianista dalla tradizione di muovere solo le dita, mentre il resto rimaneva fermo». Contempla dunque la partecipazione di tutto l'arto superiore, opponendosi così alla vecchia scuola che vedeva protagonista solo le dita. Fay osserva che «dopo aver conosciuto Deppe, ho ricordato di non aver mai visto Liszt alzare le sue dita così in alto come prevedono le altre scuole... Liszt ha un modo straordinario di suonare le melodie». Sembrerebbe, quindi, che Liszt incarnasse questa nuova concezione didattica: è possibile che il virtuoso Liszt costituisse il modello per tutti questi maestri di fine Ottocento impegnati a comprendere il vero modo di suonare il pianoforte, per i quali il segreto sarà quello di suonare con il peso senza alzare le dita. Secondo Fay «con l'istinto e l'esperienza, Liszt suona nel modo pensato da Deppe, che da Liszt prende molto del suo metodo».

Secondo i suoi studenti, Deppe raccomanda di suonare con le punte delle dita e con movimenti lenti. Predica il coordinamento muscolare tra le dita, la mano, l'avambraccio e il braccio ed essenzialmente il suo insegnamento richiede la partecipazione del sistema muscolare di tutto il corpo per ogni movimento realizzato dalle dita. Per esempio, sul passaggio del pollice sotto il terzo dito, Fay riporta: «nel suonare le scale, il suo principio era di non ruotare il pollice sotto la mano, ma di ruotare leggermente su ogni punta delle dita, premendola sul fondo del tasto, e ruotarvi sopra come su di un perno, fino a suonare il prossimo dito. In questo modo, si prepara il pollice, che si alza liberamente e in maniera leggermente curva».

Deppe non credeva nella separazione della preparazione musicale da quella tecnica. Anche se suggerisce degli esercizi preparatori di matrice lisztiana, che consistono nel tenere abbassati alcuni tasti, mentre le dita rimanenti ne ribattono altri, la sua idea principale non riguarda il rafforzamento delle dita, ma il controllo e la qualità del suono. Convinto della supremazia della mente nel controllo muscolare, sostiene che ogni dito è potenzialmente uguale e indipendente. Con questa teoria degli "equi diritti", Deppe abolisce l'allenamento delle dita per raggiungere una stessa forza, sostenendo l'equa funzione di ogni dito nel trasmettere la potenza di tutto l'apparato superiore sul tasto, invece di trasferire solo la propria forza. Queste sono, dunque, le basi su cui si ergerà la nuova didattica che, soprattutto in seguito al movimento positivista, subirà un influsso scienziato portato avanti in particolar modo dai pedagoghi del Novecento. Dopo questa contestualizzazione generale, il capitolo si articola in tre sezioni, in cui la prima completerà la didattica ottocentesca, con lo studio del metodo d'insegnamento del suo ultimo maestro Theodor Leschetizky; la seconda, che si occupa del primo ventennio del Novecento, dopo aver esaminato il concetto di 'tocco' nei lavori di Marie Jaëll e Tobias Augustus Matthay, prenderà in considerazione le opere di due eminenti esponenti della "riforma", Rudolf Maria Breithaupt e Friedrich Adolf Steinhausen; la terza, che indaga il terzo decennio del XX secolo, introdotta da uno sguardo riassuntivo sui trattati

di Alfred Cortot, Bruno Mugellini e Attilio Brugnoli, si incentra su uno dei più poderosi scritti di questo periodo, *The Physical Basis of Piano Touch and Tone* di Otto Ortmann.

Bibliografia

- Pannain G. (1952), Ottocento musicale italiano, Edizioni Curci
- Vitale V. (2009), Il pianoforte a Napoli nell'Ottocento, Bibliopolis
- Bach C. Ph. E. (1973), Saggio di metodo per la Tastiera a cura di Gentili G., Edizioni Curci
- Dussek J. L. (1823), Methode pour le Piano, contenant tous les principes du Doigte, Dufaunt et Dubois
- Kalkbrenner F.W. (1831), Metodo per pianoforte col sussidio di Guida- Mani, Edizioni Rcordi
- Ehrenfechter C. A. (1891), Technical Study in the Art of Pianoforte- playing, Reeves W.
- Brugnoli A. (1984), Dinamica Pianistica, Edizioni Ricordi
- Matthay T. (2016), The visible and Invisible in Piano Technique, Read Books
- Cortot A. (1928), Principi razionali della tecnica pianistica, S. A. Edizioni Suvini Zerboni
- Rossomandi F. (2012), Guida per lo studio tecnico del Pianoforte, Simeoli
- Caland E. (2015), Artistic Piano Playing as taught by Ludwig Deppe together with practical advice on questions of technique, Andesite Press