



Anteprima Lemus Edizioni

Amina Goodwin

CONSIGLI PRATICI SULLA  
TECNICA E SUL TOCCO  
DEL PIANOFORTE

di un'allieva di Clara Schumann

a cura di Alice Fumero



**LeMus**  
EDIZIONI

Questa pubblicazione è la traduzione annotata e ampliata di:  
Amina Goodwin, *Practical Hints on the Technique and Touch of  
Piano Playing*, Augener & Co., London 1892.

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa  
in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico  
o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e  
dell'editore.

© 2026 LeMus Associazione

Amina Goodwin

*Consigli pratici sulla tecnica e sul tocco del pianoforte di un'allieva di  
Clara Schumann*

traduzione e cura di Alice Fumero

I edizione cartacea giugno 2026

ISBN 978883144438-5

Prezzo € 15,00

Associazione LeMus

via delle Germane 11 – 10015 Ivrea (TO)

[www.lemusedizioni.com](http://www.lemusedizioni.com) – [info@lemusedizioni.com](mailto:info@lemusedizioni.com)



# Chi era Amina Goodwin: una breve nota biografica

di Alice Fumero

## LA VITA: UNA CARRIERA DA ENFANT PRODIGE

Amina Goodwin nacque a Manchester, il 5 dicembre 1863. Suo padre, John Lawrence Goodwin (1828-1883) – violinista dell'Orchestra di Charles Hallé, organista e direttore d'orchestra – si occupò della sua prima educazione musicale. Come riporta Ajax nel suo breve ritratto di Amina:

All'età di cinque anni, a orecchio, riproduceva sul pianoforte le melodie suonate dagli organetti di strada. Tuttavia, il suo udito era così sensibile che, come Mozart da bambino, era terrorizzata dal suono degli strumenti a fiato in ottone. All'avvicinarsi della banda militare che ogni mattina passava davanti alla sua casa vicino a Manchester, la bambina si accucciava e si tappava le orecchie tremando. All'inizio le furono insegnate le note per mezzo di grandi lettere dipinte sui tasti di un vecchio pianoforte in soffitta. Poi le venne dato un libro di didattica, ma non lo usò a lungo.<sup>1</sup>

1. Ajax, *Amina Goodwin: A Biographical Sketch*, W. Straker, Ludgate Hill E.C., London 1898, pp. 19-20. Questa è anche l'unica e più recente biografia della Goodwin.

A conferma delle sue innate doti, Ajax sottolinea immediatamente dopo:

Un giorno, mentre Amina suonava alcuni esercizi, suo padre lasciò per caso sullo strumento la Sonata in Fa maggiore per pianoforte e violino di Mozart. La bambina aprì lo spartito. Con grande stupore dei presenti, lesse correttamente a prima vista il primo movimento, non riuscendo, però, a raggiungere le ottave.<sup>2</sup>

Dotata di orecchio assoluto, spesso assisteva – seduta sulle ginocchia del padre – alle lezioni che egli impartiva ai suoi allievi:

La bambina rimaneva assorta ad ascoltare le lezioni [...] ed era spesso la prima a individuare una nota sbagliata e a suonare quella giusta. Questo, come si può immaginare, divertiva costantemente sia l'insegnante, che l'allievo.<sup>3</sup>

Come ricorda Ajax, l'educazione di Amina poteva contare di esperienze che non tutti i bambini dell'epoca potevano permettersi:

Il Signor Goodwin era molto conosciuto a Manchester come membro della famosa [orchestra] Hallé. Per questo motivo, Amina aveva il vantaggio di essere accompagnata ogni settimana, durante l'inverno, sia alle prove che ai concerti. Per una bambina appassionata di musica questo era un grande piacere e il concerto

2. Ivi, p. 20.

3. Ivi, p. 21.

# Gli insegnamenti di Clara Wieck Schumann nella tecnica pianistica di Amina Goodwin<sup>1</sup>

di Alice Fumero

Clara Wieck Schumann non scrisse mai alcun testo didattico e nemmeno adottò metodi di insegnamento specifici. Attraverso il confronto dei resoconti di allievi e di colleghi, però, recenti studi stanno cercando di ricostruire il suo metodo didattico e il suo modo di suonare il pianoforte. Queste ricerche, prevalentemente di area germanica,<sup>2</sup> si basano sul confronto di numerose fonti storiche e biografiche di diverso tipo: annunci pubblicitari, programmi di concerto, lettere, autobiografie, recensioni, articoli e anche alcune audiointerviste e registrazioni. Tra questi studi e queste testimonianze compaiono spesso i nomi delle allieve che, fra tutte, sostennero e tramandarono gli ideali musicali della loro insegnante –

1. Intervento tenuto presso il XXXI Convegno annuale della Società Italiana di Musicologia (Firenze, 25-27 ottobre 2024): *I suggerimenti didattici del «The Practical Hints on the Technique & Touch of Pianoforte Playing»: indizi e reminiscenze degli insegnamenti di Clara Wieck Schumann nella tecnica pianistica di Amina Goodwin.*

2. Shin Hwang, *Reconstructing Clara Schumann's Pedagogy: illumination through understanding*, Cornell University, 2020; Stella Oesch, *Die Pianistinnen Fanny Davies und Adelina de Lara und ihre Verbindung zur musikalischen Tradition Clara Schumanns*, Wien Universität, 2009; Annkatrin Babbe, *Clara Schumann und ihre SchülerInnen am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M.*, Oldenburg Universität, 2015.

Fanny Davies (1861-1934), Adelina de Lara (1872-1961), Mathilde Verne (1865-1936), Marie Fromm (1864-1945) – ma, cosa curiosa, non compare quasi mai il nome di Amina Goodwin, l'unica che scrisse un piccolo e pratico libro (*Practical Hints*)<sup>3</sup> che fonda le sue radici proprio nella scuola pianistica di Clara Schumann, come dichiara lei stessa nel frontespizio, qualificandosi come “allieva di Madame Schumann”.

Amina intraprese la stesura del suo *Practical Hints* già durante gli anni di studio sotto la guida di Clara Schumann alla Hochschule di Francoforte, e al suo interno vengono presentati alcuni degli aspetti tecnici e interpretativi acquisiti dalla sua maestra la quale, dal canto suo, diede la sua approvazione al testo: «Eccellente metodo di insegnamento che ha ricevuto l'approvazione di Madame Schumann».<sup>4</sup>

Il *Practical Hints* venne pubblicato nel 1892, dopo il ritorno di Amina a Londra, dove ebbe un duraturo successo grazie anche alla sua scuola dal magniloquente nome di “Schumann Pianoforte Studios” presso l'Æolian Hall, in New Bond Street, che, come recita l'annuncio pubblicitario, seguiva le autentiche tradizioni Schumann. Ricordiamo a tal proposito che Clara Schumann, nel corso della sua lunga carriera pianistica, ebbe un rapporto speciale con l'Inghilterra: vi si recò in totale diciannove volte e, ogni volta, vi trascorse lunghi periodi durante i quali fu anche un'insegnante di pianoforte molto richiesta. Non sorprende quindi che la tradizione pianistica di Clara Schumann abbia trovato la più ampia accoglienza e continuazione in Inghilterra e che proprio un insolito numero di allievi inglesi si trasferirono a Francoforte per seguire le sue lezioni alla Hochschule.

Il *Practical Hints* è un manuale breve e snello organizzato in 16 capitoli (con una introduzione e una conclusione),

3. Amina Goodwin, *Practical Hints on the Technique and Touch of Piano Playing*, Augener & Co., London 1892.

4. *The Times*, Aug. 30, 1892.

Amina Goodwin

CONSIGLI PRATICI SULLA  
TECNICA E SUL TOCCO  
DEL PIANOFORTE

Anteprima Lemus Edizioni

# Introduzione

È stato detto e scritto così tanto da figure autorevoli sull'arte di suonare il pianoforte, che nuove osservazioni sull'argomento possono sembrare superflue. Tuttavia, non è mia intenzione scrivere un trattato di base, ma desidero offrire una guida breve e sintetica agli studenti di pianoforte, con l'obiettivo di richiamare l'attenzione su quegli errori di tocco e di tecnica che sono più frequentemente commessi dai pianisti dilettanti. Per rimediare a questi errori, lo studente troverà indicate non solo le cose da fare, ma anche alcuni aiuti pratici e vantaggiosi, grazie ai quali potrà sapere come evitare le cose da non fare. Il modo migliore per raggiungere questo obiettivo è quello di confrontare i diversi metodi proposti per il superamento delle difficoltà insite nei passaggi tecnici. I brevi esempi selezionati qui riportati non sono proposti in alcun modo per l'acquisizione della tecnica e del tocco, ma sono presentati solo come modelli (per lo più in Do maggiore) dei punti specifici di cui si parla; allo stesso tempo potranno essere trasposti e risulteranno utili in ogni tonalità e in tutti i casi simili.

La mia intenzione è anche quella di offrire qualche piccolo aiuto e incoraggiamento, in primo luogo a coloro che, a loro giudizio, non sono riusciti a raggiungere il grado di perfezione nel suonare il pianoforte a cui miravano, e in secondo luogo rendere una parte dello studio più facile a quei giovani studenti che devono ancora familiarizzare con le

molte difficoltà che la materia riserva. Alcune delle osservazioni fatte possono forse coincidere con materiale precedentemente osservato da studenti che hanno fatto progressi nella loro arte; tuttavia, alcune regole sono così spesso trascurate per negligenza, che non sarà inopportuno cercare di farle capire di nuovo in modo chiaro.

Coloro che hanno le possibilità economiche studiano nei vari conservatori in Europa; altri rimangono nel loro Paese, legati alle istituzioni musicali locali o partecipano alle cosiddette “lezioni di perfezionamento”. Desidero che questi “suggerimenti” rispondano alle esigenze di molti che non possono permettersi nessuno di questi vantaggi, e se questo obiettivo dovesse essere in qualche misura raggiunto, mi sentirò ripagata delle considerazioni e della fatica che ho dedicato alla loro compilazione.

## I. Vari metodi

In primo luogo, bisogna riconoscere che esistono numerosi metodi sull'arte di suonare o insegnare il pianoforte. Il fatto che esistano così tante regole diverse è il motivo della grande difficoltà di comprendere quale sia la strada giusta da seguire. Quando si intraprende lo studio del pianoforte, così come nel corso dell'insegnamento, ogni studente è portato a credere di seguire i passi giusti e, naturalmente, spesso sostiene fermamente che i suoi principi siano quelli che lo porteranno a realizzare i suoi desideri. È importante, quindi, che questi principi fondamentali abbiano la più solida e fondata validità. Molti aspiranti pianisti sono costretti a seguire la propria strada, senza alcun metodo; eppure, molto spesso il loro istinto naturale, se intelligentemente musicale, indica loro molte cose giuste, e molto spesso più vantaggiose di quanto non farebbero se si fossero limitati a principi che l'esperienza dimostra non essere efficaci. Le lezioni di pianoforte, come quasi tutte le altre cose, si possono acquistare a ogni possibile prezzo, solo che non si può sempre contare, come per le altre cose, di ottenere il giusto valore per la propria spesa.

L'opinione per cui non è necessario un abile esecutore per fare un buon maestro non deve essere discussa ora, perché non vale la pena di inoltrarsi troppo su questa teoria bonaria. Questa teoria è valida soprattutto con gli insegnanti maschi: in nove casi su dieci, si scoprirà che il buon maestro non riesce più a suonare agilmente come una volta, perché i suoi molte-

## II. Tecnica

*Prima che un uomo possa produrre qualcosa di grande, deve capire i mezzi con cui deve produrlo. (Goethe)*

Con l'espressione *tecnica autentica* si intendono i movimenti meccanici prodotti dai *corretti movimenti delle sole dita e polsi, senza l'aiuto del braccio*, tranne quando si muove in simpatia con le mani, su o giù per la tastiera. Questi movimenti, al fine di produrre un suono di una uguale sonorità da ogni dito, e allo stesso modo dai polsi negli staccati, negli accordi e nelle ottave, implicano l'unione sia di facoltà mentali che fisiche, e una perfetta esecuzione può essere acquisita solo se basata su questi solidi principi.

Se lo studente non avverte alcun affaticamento nei muscoli del braccio fino al gomito, quando studia gli esercizi tecnici durante la pratica quotidiana, si può supporre che l'azione delle dita e dei polsi non sia corretta, ma quando avverte questo affaticamento, anche se lieve, lo studente dovrebbe sospendere per un certo periodo, astenersi dal forzare i muscoli e interrompere gli esercizi fino a quando non si sia riposato a sufficienza. Per risparmiare tempo, il riposo necessario può essere ottenuto esercitando ogni mano separatamente. In genere si pensa che una tecnica perfetta e un'esecuzione rifinita al pianoforte possano essere raggiunte e mantenute solo con un lavoro incessante e con numerose ore di studio quotidiano. Il numero di ore necessarie dipende naturalmente dalla qualità del lavoro, e la quantità di fatica provata è un buon test per valutare la qualità degli sforzi dello studente. Tre o quattro ore di studio quotidiano, divi-

### III. Tocco

Non esiste uno strumento che dipenda così tanto dal tatto come il pianoforte. L'organo, più di qualsiasi altro strumento, assomiglia al pianoforte per molti aspetti, ma non dipende dal tocco per produrre i diversi tipi di suono e le sfumature di luci e ombre. La differenza tra dita deboli e forti non si nota nell'organo, che è uno strumento ad aria, in cui tutte le gradazioni di suono sono regolate dai registri.

L'obiettivo dello studente di pianoforte deve quindi essere quello di acquisire un tocco forte e uguale, producendo il suono esclusivamente con le dita e, come già detto, né il gomito né il braccio devono essere influenzati dai movimenti delle dita. Solo nel portato è necessario che il braccio sia leggermente in movimento. Si tratta di un'azione intermedia tra il legato e lo staccato  $\dot{\cdot}\overset{\frown}{\cdot}\dot{\cdot}$  e questo tipo di tocco viene prodotto staccando ogni nota singolarmente con un movimento delicato del braccio e un movimento del polso leggermente verso il basso. Gli studenti che sfortunatamente suonano il "legato fortissimo" con l'aiuto del braccio, simile al portato, non troveranno questo tocco difficile da padroneggiare. Se i tasti vengono colpiti con un polso rigido, o "scavati" con la mano o il braccio, i martelletti non colpiranno le corde in modo equo e, di conseguenza, non potranno vibrare con forza e potenza completa.

Le dita devono essere arrotondate verso l'esterno, in modo da toccare i tasti con il polpastrello; e, soprattutto,

## IV. Studio lento

*La perfezione di un pendolo non consiste solo nell'oscillare avanti e indietro, ma anche nell'essere regolare. (Vauvenargues)*

L'enorme importanza della pratica e dello studio lento non può essere sopravvalutata come se il solo fatto di studiare lentamente fosse una garanzia sufficiente per ottenere tutto ciò che è necessario. Dipende dalla capacità individuale di studiare. Perché è vantaggioso suonare lentamente? Perché così facendo si ha il tempo di osservare, tra le note suonate, che ogni intervallo sia di uguale durata, a patto che i passaggi siano costituiti da note dello stesso valore. In questo modo, dopo un po' di tempo, poiché l'abitudine è una seconda natura, le dita si abitueranno a scendere e salire con perfetta uniformità, e anche in velocità diventerà automatico.

Quando si inizia lo studio di una nuova composizione, anche se si ha già una buona e consolidata padronanza della tecnica, ogni passaggio tecnico, che sia contrassegnato da "forte" o "piano", dovrebbe essere studiato per un tempo considerevole con una certa forza da parte di ogni dito, ma senza sforzarsi e non più di quanto le dita siano in grado di produrre naturalmente. I passaggi suonati con moderata forza e lentamente, suoneranno brillanti e forti se suonati velocemente, utilizzando lo stesso grado di forza da parte di ogni dito. La stessa quantità di forza non può mai essere prodotta dalle dita nell'esecuzione veloce come in quella lenta. Dopo questo tipo di studio, i segni di espressione, le sfumature dei passaggi e tutto ciò che la parola "stile" implica, possono essere elaborati nel "tempo" indicato. Se le dita sono

## V.

### Ton-Binding o Ton-Verbindung: il legato

Avendo già parlato del modo in cui lo studente deve sedersi al pianoforte, della giusta posizione della mano e del braccio, e dell'uso e dell'educazione delle dita, per un migliore suono e per un tocco uguale, è necessario procedere all'argomento del "Ton-Verbindung", ovvero la legatura o l'unione dei suoni nelle scale, negli esercizi con le dita, negli arpeggi, nelle note doppie, eccetera: per ottenere questo risultato si raccomanda allo studente di studiare, per un periodo di tempo molto lungo, gli esercizi con ciascuna mano separatamente, poiché in questo modo è possibile dedicare tutta l'attenzione a ciascun dito.

È un'ottima idea contare fino a due, lentamente, tra ogni movimento delle dita, oppure suonare una nota ad ogni battito del metronomo posizionato a 60. In questo modo, il tempo che intercorre tra una nota e l'altra *deve* essere uguale, e si ha anche il tempo di notare se ogni dito produce la stessa quantità e lo stesso volume di suono. Ciò si ottiene solo se, ad ogni nota, il tasto viene premuto fino *in fondo*, e non ci sarà più resistenza per il dito. Molti studenti, quando suonano con la "tecnica della velocità", hanno l'impressione di suonare su qualcosa che si sgretolerebbe sotto il peso delle loro dita se provassero a premere più a fondo sui tasti. Di conseguenza, sono privi di suono, di padronanza e di chiarezza, poiché le dita si limitano a sfiorare la superficie dei tasti senza produrre alcun suono. I passaggi in *pianissimo* più delicati possono essere eseguiti meglio con un tocco vibrante e profondo, ma

## VI. Suonare le scale

Ci sono due punti nell'esecuzione delle scale che in genere danno luogo a qualche difficoltà. Il primo è la posizione del pollice che passa sotto la mano destra in ascesa, e lo stesso, nel ritorno, sotto la mano sinistra. Per esempio, nella scala di Do maggiore, dopo aver suonato la prima nota *do* con il pollice, lo studente, suonando *re* con il secondo dito, mette puntualmente il pollice sotto, per quanto possibile, per prepararlo al *fa*; di nuovo, dopo il *fa*, nello stesso modo, per il *do* successivo e così via, e nella mano sinistra, in fase discendente, prima del *sol* e del *do*. Si noterà che lo studente avrà grandi difficoltà a suonare le scale in modo uniforme e con un buon suono, se preparerà il pollice troppo presto e prima che sia necessario, poiché l'azione di mettere immediatamente il pollice sotto il secondo dito, contrae le articolazioni della mano e impedisce alle dita di produrre il suono con potenza naturale. La preparazione prematura del pollice sarà ancora più difficile per le mani piccole o per quegli studenti i cui pollici possono essere un po' corti rispetto alle altre dita. Un suono molto più pieno e uniforme può essere prodotto se il pollice viene posizionato sotto in modo naturale e graduale, mentre le altre dita sono in azione. Questo non significa che il pollice debba passare sotto le altre dita solo quando è il suo turno di suonare, perché questo causerebbe un inutile accento.

È quindi auspicabile una *preparazione graduale* e non *immediata* del pollice. In effetti, la maggior parte delle difficol-

## VII. Il legato negli arpeggi

Questa regola sul legato non è applicabile soltanto quando gli intervalli di tono o di semitono si susseguono in ordine consecutivo, come nelle scale, nei passaggi veloci ecc. Questo tipo di “collegamento” è altrettanto necessario e più difficile per tutti gli altri intervalli e, di conseguenza, non impiegarlo è un errore frequente. In ogni singolo intervallo, piccolo o grande che sia (sempre che il passaggio non contenga pause o staccati), un suono deve essere accuratamente legato con l'altro finché continua la legatura, e anche quando non ci sono legature o staccati marcati, a patto che il passaggio sia formato da note dello stesso valore, ovvero:

Estratto da uno Studio di Czerny

Ex.: 1.

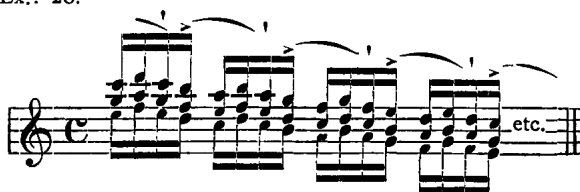
The image shows two staves of musical notation. The first staff is in C major, starting with a treble clef and a common time signature (C). It contains a sequence of arpeggiated chords: C major (C-E-G), F major (F-A-C), C major (C-E-G), and F major (F-A-C). The second staff is in C minor, starting with a treble clef and a common time signature (C). It contains a sequence of arpeggiated chords: C minor (C-Eb-G), F major (F-A-C), C minor (C-Eb-G), and F major (F-A-C). The notes are connected by slurs, and the first staff includes fingering numbers (5, 3, 2, 1, 4, 2, 1, 5) above the notes. The word "etc." is written at the end of the second staff.

Come nell'Ex. 1, non deve esistere interruzione nel passaggio da una quartina all'altra, ma le note devono essere ac-

## VIII. Legare le doppie note

La legatura delle doppie note, come ad esempio le terze, ecc. può essere realizzata secondo un principio simile, con una leggera azione laterale del polso, come quella applicata nell'arpeggio di Ex. 4a. C'è un metodo consigliato da alcuni, per suonare scale o passaggi di doppie note, in cui i polsi e le mani devono essere mantenuti in una linea perfettamente retta, come quando si suonano scale di note singole. Per ottenere ciò, è necessario, come nell'arpeggio dell'Ex. 4, staccare le mani dai tasti ogni volta che le dita devono passare al di sopra per continuare una scala o un passaggio; di conseguenza, in questi punti c'è un vuoto di suono che rende le note non solo un po' "staccate", anche se il passaggio può essere contrassegnato come "legato", ma viene dato un accento errato sulla nota debole del gruppo (Ex. 20), quando invece è scritto diversamente (Ex. 21).

Ex.: 20.



## IX.

### Accento grammaticale

Non c'è difetto che renda la tecnica del pianoforte più inaccettabile per l'orecchio del totale disinteresse per le parti forti e deboli della battuta. L'effetto negativo che deriva dalla trascuratezza di questo aspetto è enorme. Se si prestasse più attenzione al naturale accento grammaticale, si potrebbe inserire sullo spartito meno della metà del numero di accenti indicati dal compositore o dall'editore. Le conseguenze principali sono un cattivo ritmo e una esecuzione non uniforme. Qualunque cosa si intenda interpretare, l'opera diventa confusa, senza direzione, noiosa e incomprensibile per l'ascoltatore. Egli potrebbe non capire che la sua insoddisfazione è dovuta a un accento sbagliato, a una falsa enfasi sui tempi deboli della battuta o alla mancanza del necessario accento sulle parti forti. Si tratta di una questione molto semplice, ma come molte altre cose semplici, è assolutamente fondamentale e va trattata con discrezione, altrimenti può portare all'esagerazione e rendere il brano rigido. L'accento delle parti forti di ogni battuta *dovrebbe essere percepito più interiormente che esteriormente*. Infatti, in ogni battuta ci sono parti forti e deboli; quelle forti sono quelle accentate. Nel tempo binario semplice (2/2, 2/4, 2/8) e nel tempo ternario semplice (3/2, 3/4, 3/8) solo il primo battito è forte ed è principalmente accentato; ma nel tempo quaternario semplice (4/2, 4/4 o C, 4/8) il primo e il terzo battito sono forti e principalmente accentati, sebbene il terzo battito sia subordinato. Nel tempo binario compo-

## X. Equilibrio negli arpeggi

I principi che controllano l'accento e l'equilibrio del suono sono esattamente gli stessi negli arpeggi, anche se in alcuni casi è più difficile acquisire l'uniformità desiderata. Potrebbero essere necessarie diverse settimane per raggiungere la perfetta uguaglianza in un breve passaggio di arpeggio simile al seguente (Ex. 48):

Ex.: 48.

The first system of musical notation for Example 48 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains four measures of arpeggiated chords. The first three measures each contain two eighth notes, and the fourth measure contains three eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 5 below the notes. The lower staff is in bass clef and contains four measures of chords, each with a fermata over the first note. Fingerings 1, 2, 5, and 1, 2 are indicated below the notes.

The second system of musical notation for Example 48 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains two measures of arpeggiated chords, each with two eighth notes, followed by a final chord. Fingerings 1, 2 and 1, 2 are indicated below the notes. The lower staff is in bass clef and contains two measures of chords, each with a fermata over the first note. Fingerings 1 and 5 are indicated below the notes.

## XI. Staccato

Uno staccato buono, forte e uniforme può essere ottenuto solo attraverso un'analogia quantità di studio lento, essenziale per tutte le altre sezioni di una tecnica *autentica*. Il suono di ogni nota dello staccato deve essere uguale a quello di ogni nota di una scala legata ben suonata. Per produrre questa uniformità nello staccato, non solo è necessario un'eguale forza da parte di ogni dito, ma occorre anche padroneggiare un'eguale azione del polso, essendo questi due punti distinti. Nello studio lento dello staccato, per ottenere l'effetto di uguaglianza usando il polso, il metodo più utile è quello di posizionare il dito vicino al tasto e suonarlo contando uno, poi sollevare la nota bruscamente dal polso contando due, senza muovere il braccio. Questo viene definito staccato *abgestossenes*, cioè uno staccato lanciato dalla nota verso l'alto.

Questo staccato *abgestossenes* dovrebbe essere usato invariabilmente per tutti gli staccati singoli isolati, poiché produce uno staccato molto più rotondo, solido, netto e ritmico, rispetto a quello che si ottiene colpendo la nota dal polso dall'alto verso il basso. Nell'esecuzione lenta di scale staccate, la nota può essere suonata mentre si pronuncia "uno" e sollevata bruscamente dal polso verso l'alto mentre si pronuncia "due"; in questo modo si conta fino a due per ogni nota. La cosa migliore è aiutarsi con il metronomo. Dopo che l'allievo ha acquisito questo movimento del polso, la velocità del metronomo può essere gradualmente aumentata,

## XII. La durata del suono

Il sollevamento delle mani nel momento preciso in cui ci sono le pause, sia nelle note singole che in quelle doppie o negli accordi ecc., sebbene apparentemente semplice, è spesso trascurato.<sup>1</sup>

Gli studenti a volte danno alle note isolate *meno* del loro giusto valore, ma ancora più spesso danno alle note (se una pausa le precede) *più* del loro valore. L'attenzione coscienziosa alle pause è il mezzo più sicuro per dare alle note il loro pieno o, meglio, il loro giusto valore e volume sonoro. Questo punto viene spesso trascurato, soprattutto quando una mano deve eseguire più parti e due di queste devono essere tenute. Anche alle note legate, raramente viene data loro la giusta durata, come nel seguente esempio tratto da uno dei Piccoli Preludi di Bach (Ex. 54).

Nell'acuto della prima battuta e nel basso della seconda battuta ci sono parti distinte e separate. Se non si dà il giusto valore a ogni semiminima, croma e nota legata in ogni parte, il risultato è una progressione errata delle parti.

Nella lettura a prima vista, i musicisti dilettanti considerano la semiminima come il loro migliore amico, perché le danno la responsabilità di ogni *possibile durata del suono* (non del tempo). Quando la musica viene provata frettolosamente

1. Se non si richiama l'attenzione su questo punto, lo studente non si accorgerà di quanto questo importante dettaglio sia stato trascurato.

### XIII.

## La mano sinistra

Spesso si scopre che la parte del basso viene molto trascurata nella musica per pianoforte, eccetto nei casi in cui essa debba essere eseguita con la mano destra. Quando viene trascurata, il rischio di un errore è alle porte. Quando si esegue un passaggio d'effetto e brillante con la mano destra, le prestazioni della mano sinistra vengono spesso trascurate. Eppure, se questo stesso passaggio brillante stesse procedendo in una maniera indesiderata e si sentisse di stare per commettere un errore, si ricorrerebbe alla mano sinistra, che – improvvisamente – verrebbe messa esageratamente in evidenza, nella speranza che possa compensare le carenze della sua compagna meno “fortunata”.

Quante volte, inoltre, uno studente prolunga un accordo della mano sinistra, tre volte più lungo del suo valore corretto, se è alle prese con un passaggio scomodo e difficile della mano destra. In questo modo, sente che, durante questa calamità, c'è qualcosa a cui aggrapparsi, avendo l'impressione di dare fermezza alla mano destra. Questi espedienti dovrebbero essere rigorosamente evitati. Chopin diceva che la mano sinistra dovrebbe servire come “il direttore d'orchestra della mano destra”, intendendo probabilmente che la mano sinistra dovrebbe battere il tempo regolarmente, nonostante le libertà prese con la destra. In nessun altro strumento musicale la disparità di forza delle mani è più evidente come nel pianoforte. La mano sinistra di chi suona gli strumenti a corda deve

## XIV.

### Segni di espressione e di carattere

Prima di spiegare *come* si debbano studiare i segni di espressione, si deve osservare che la maggior parte degli allievi, studiando le composizioni, trascura di prestare sufficiente attenzione ai numerosi dettagli di “sfumature”, di fraseggio e così via, che sono indicati in tutte le edizioni moderne. Per esempio, si dovrebbe prestare attenzione al delicato e grazioso sollevamento delle note alla fine delle frasi legate, indicato dalle legature, che potrebbero essere paragonate a segni di respirazione, e anche a quelle note che richiedono il sollevamento più preciso alla fine di piccoli gruppi in cui due, tre e talvolta quattro note sono collegate tra loro da legature: così, alla fine, viene dato a queste note la metà del loro valore in termini di suono, ma non di durata. Gli studenti spesso lavorano assiduamente su quelle che considerano le cose più importanti e troppo spesso trascurano i dettagli più piccoli, rimanendo così insensibili al loro grande valore e alla loro importanza.

Questo è deplorabile perché, se lo studente desidera diventare un buon pianista, deve poi necessariamente tornare sui suoi passi e ristudiare il brano una seconda volta, perdendo così una notevole quantità di tempo.

Queste rifiniture così fondamentali possono essere paragonate a quelle necessarie al completamento di un quadro, e nella musica dovrebbero essere eseguite con altrettanta delicatezza.

## XV.

### Sensazione ritmica

Dopo un segno di espressione che richiede necessariamente una variazione di “tempo”, la ripresa del tempo originario deve essere immediata, decisa e marcata. Per lo stesso motivo, l’inizio di ogni composizione dovrebbe essere definito in modo chiaro attraverso la pulsazione ritmica, in modo che l’ascoltatore possa conoscere immediatamente il numero di battute indicato dal tempo. Sarebbe auspicabile che ogni musicista possedesse un senso del ritmo perfetto. Senza questo dono, anche la migliore esecuzione, su qualsiasi strumento, diventerebbe poco interessante e non lascerebbe memoria.

Un vecchio proverbio dice che “il tempo è l’anima della musica”. Si potrebbe anche aggiungere che “il ritmo è l’anima del tempo”. Purtroppo, il senso del ritmo è uno di quegli aspetti della musica che possono essere insegnati solo in una certa misura, a meno che lo studente non sia stato istruito a studiare questo aspetto fin dall’inizio della sua educazione musicale. Ci sono spesso casi in cui persone intensamente musicali non riescono a dare soddisfazione a se stesse e agli altri perché non possiedono un perfetto senso del ritmo. In questo caso, manca quella tranquillità che è particolarmente essenziale per il godimento della musica. Questa assenza di tranquillità – che non può essere definita esecuzione “fuori tempo” – non dipende dal tipo di composizioni (lente o veloci) né è legata a un tempo particolare ma si fa sentire

## XVI.

### Ristudiare le composizioni

Per quanto un pezzo possa essere stato studiato bene dallo studente la prima volta, non dovrebbe essere considerato finito sino a quando il brano non sia messo da parte per alcuni mesi, per poi essere ripreso e studiato di nuovo per la seconda volta. Così facendo, la mente ritorna con freschezza al lavoro e si notano, per la prima volta, quei piccoli dettagli che possono essere stati trascurati nello studio precedente, a causa dell'attenzione prestata ai punti più importanti; le prime difficoltà, una volta ristudiate, vengono risolte meglio dalle dita e dalla mente. I progressi compiuti in questo intervallo di tempo si fanno sentire con la consapevolezza di una minore difficoltà nel superare i passaggi tecnici e, inoltre, l'intero lavoro viene affrontato con nuova energia. Un'opera non può mai essere ristudiata *troppe volte*, ma spesso viene studiata *tropo a lungo*, con il risultato di fare più male che bene, soprattutto se l'opera in questione è al di là delle capacità dello studente. Si rischia di diventare disattenti, confusi e incerti nei passaggi tecnici: si pensa che, dopo un così lungo periodo di studio, questi passaggi debbano sicuramente andare bene a prescindere. Anche se l'opera è perfettamente studiata a memoria, non dovrebbe mai essere suonata troppe volte senza che, di tanto in tanto, si riguardi lo spartito e si ripassi attentamente il pezzo prima di suonarlo a memoria; più che altro per i segni di espressione.

## Conclusioni

Per concludere questi “suggerimenti”, si può affermare che il tema della Tecnica e del Tocco sia quasi troppo serio per poter pensare che dei suggerimenti scritti possano aiutare a gettare le giuste basi. Ma se alcuni di coloro che leggono queste osservazioni pensano di aver trovato un sentiero da intraprendere con sicurezza, o se queste linee guida li hanno anche solo rassicurati su *alcuni* dei sentieri impervi che incontreranno, saranno senza dubbio spinti a proseguire, da soli o con l'aiuto di altri consigli affidabili. Se desiderano vedere fino a che punto questo sentiero può portarli, ci sarà sicuramente una ricompensa, grande o piccola, a seconda delle loro doti naturali e della loro perseveranza, ma in entrambi i casi, la ricompensa sarà autentica, certa e duratura. Come disse E. Barrett-Browning: «Vogliamo il meglio dell'arte ora, o niente arte».