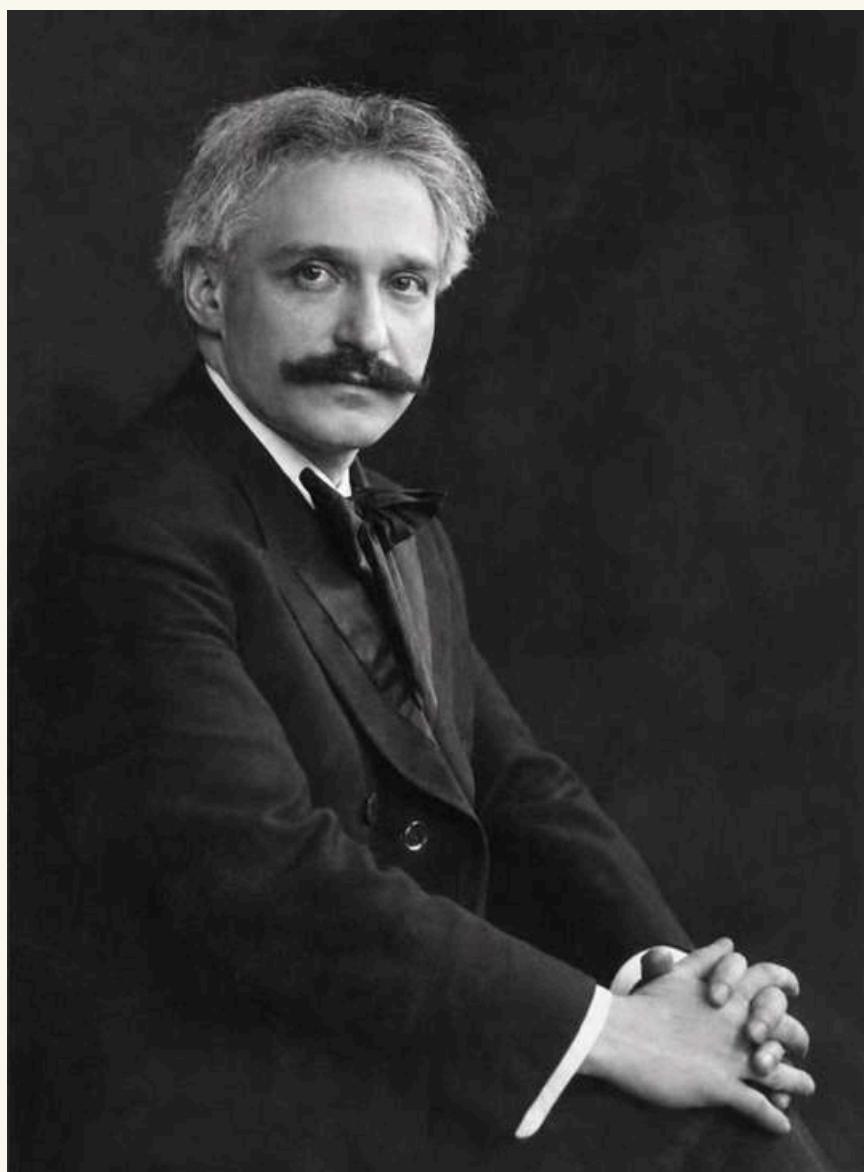


ALBERTO JONÁS
MASTER SCHOOL

OF
MODERN PIANO PLAYING & VIRTUOSITY

VOLUME VI



PREFAZIONE E TESTI DELL'AUTORE
VERSIONE ITALIANA A CURA DI MARCO GAGGINI

ALBERTO JONÁS
MASTER SCHOOL

OF
MODERN PIANO PLAYING & VIRTUOSITY

Un metodo universale - tecnico, estetico ed artistico -
per lo sviluppo del virtuosismo pianistico

VOLUME VI
L'ARTE DI MEMORIZZARE

Con esercizi originali scritti appositamente per questo lavoro da:

*Wilhelm Backhaus - Fannie Bloomfield-Zeisler - Ferruccio Busoni
Alfred Cortot - Ernst von Dohnányi - Arthur Friedheim
Ignaz Friedman - Ossip Gabrilowitsch - Rudolph Ganz
Leopold Godowsky - Katharine Goodson - Josef Lhévinne
Isidor Philipp - Moriz Rosenthal - Emil von Sauer
Leopold Schmidt - Sigismund Stojowski*

PREFAZIONE E TESTI DELL'AUTORE
VERSIONE ITALIANA A CURA DI MARCO GAGGINI



L'ARTE DI MEMORIZZARE



L'ARTE DI MEMORIZZARE

**Impressione, Percezione, Comprensione, Conservazione, Osservazione, Concentrazione, Confronto,
Associazione, Reminiscenza, Ricordo.**

Diverse tipologie di memoria. Diversi modi di memorizzare.

La memoria affidabile e duratura.

Cos'è la conoscenza senza memoria? Un'impressione fugace, evanescente, che non dura più della schiuma delle onde.

Perché imparare? Perché cercare di sviluppare le nostre facoltà mentali?

A che servirebbero la storia, la scienza, la letteratura, l'arte nelle sue molteplici manifestazioni, l'intero, vasto campo dell'attività umana, se non potessimo ricordare...!

Ne consegue che la memoria è conoscenza. Sebbene raramente compresa e applicata a fondo, essa è una grande forza, una potenziale leva per il successo. È, inoltre, la bacchetta magica che ridona vita alla felicità e addolcisce le sofferenze dei giorni passati.

La memoria arricchisce così la nostra mente, preservando tutto ciò che ci siamo sforzati di conoscere; e arricchisce il regno del nostro cuore, restituendoci, idealizzata, la vita del passato.

È importante, quindi, coltivare il dono della memoria nel modo più efficace possibile.

Spero che questo capitolo possa offrire un valido aiuto a coloro che credono di avere una «pessima memoria» e, allo stesso tempo, uno stimolo per rinforzare la naturale predisposizione a memorizzare che molti già possiedono.

«Osservare attentamente significa ricordare nitidamente»

(Edgar Allan Poe)

I processi della nostra mente, riguardo alla memorizzazione, possono essere classificati come segue: impressione, percezione, comprensione, conservazione. Se l'impressione è vivida e la percezione nitida e accurata, la comprensione sarà, con ogni probabilità, altrettanto chiara: il risultato di tali operazioni sarà certamente una «conservazione» fedele. Di conseguenza, per acquisire una buona memoria, dobbiamo anzitutto abituarci a percepire con chiarezza e a comprendere a fondo ciò che desideriamo imparare. Ed è proprio in questa fase, ossia nel primo approccio con ciò che ci è sconosciuto, che la maggior parte delle persone si rivela negligente.

Il nostro cervello è come una macchina fotografica che registra ogni parola, ogni suono e ogni sensazione che percepiamo. Tuttavia, queste impressioni svaniscono presto, a meno che non si scelga di «sviluppare e fissare il negativo»; né potremo più ritrovare le immagini definitive nel momento del bisogno, se non saremo stati ordinati e metodici nell'archiviarle.

Le impressioni ci giungono principalmente attraverso la Vista, l'Udito e Mente. Esse possono essere passive o attive. Le impressioni visive e uditive sono di solito più passive che attive, poiché vediamo e sentiamo senza decidere consapevolmente di voler vedere o udire qualcosa di preciso.

Le impressioni della mente possono essere attive o passive, o manifestarsi in entrambe le forme simultaneamente. Ciò che vediamo e udiamo è un'impressione trasmessa da qualcosa che esiste al di fuori del nostro intelletto; al contrario, ciò che viene colto attraverso il pensiero, o la ragione, può scaturire da

fonti parzialmente o interamente interiori. Le impressioni «mentali», che abbracciano un campo vastissimo, rivestono una particolare importanza nella formazione della memoria.

Un'impressione *non si fissa nella mente se non viene percepita e compresa*. A tal fine sono necessari quattro atti dell'intelletto: l'osservazione, la concentrazione, il confronto e l'associazione.

È dunque indispensabile considerare la nuova idea o nozione – nel nostro caso, il pensiero musicale – sotto quanti più punti di vista possibile. Dobbiamo esaminarne con attenzione e profondità la natura, la struttura, le peculiarità e i tratti distintivi. Nel dominio della musica, ciò significa *osservare* il testo sotto l'aspetto melodico, armonico, acustico e formale. Dobbiamo far sì che i nostri pensieri si soffermino *esclusivamente* su tali qualità della nuova idea, o sui suoni musicali che desideriamo imprimere nella memoria, *concentrando* così le nostre facoltà mentali. Inoltre, dobbiamo esaminarne le varie sfaccettature, *metterle a confronto* e, infine, *associarle* ad altre parole, idee o temi musicali. In altri termini, occorre legare il nuovo sapere a quello preesistente. Maggiore sarà il numero di correlazioni che sapremo istituire tra di essi, più solida e duratura si rivelerà la nostra *conservazione*.

Esiste un solo tipo di memoria o ce ne sono diversi? E, in tal caso, quante forme di memoria possediamo?

Ne abbiamo una per ciascun senso (dunque cinque); vi è poi una memoria per le «azioni meccaniche» o «muscolari»; al contempo, ne esiste una per quella che viene definita «associazione di idee» e, infine, la memoria «Illuminativa»: la memoria perfetta, capace di offrirci una visione istantanea e meravigliosamente nitida di qualsiasi cosa desideriamo rammentare.

Prima di esaminare da vicino queste diverse tipologie e di passare alla parte pratica del nostro argomento, vorrei richiamare l'attenzione su un'altra peculiarità della memoria nel funzionamento della nostra mente. Vale a dire che determinati fatti, idee e parole affiorano alla mente spontaneamente, mentre altri devono essere ricercati. Ciò conduce alla logica conclusione che la memoria sia di duplice natura. Possiamo definire questi due doni o attributi dell'intelletto «reminiscenza» e «rievocazione». Si tratta, in effetti, di una distinzione cruciale e fondamentale. La reminiscenza ci ridona eventi, pensieri e sensazioni del passato senza che lo abbiamo espressamente voluto. La rievocazione è invece il desiderio consapevole, lo sforzo deliberato di ricondurre alla coscienza determinate sensazioni, pensieri o eventi. Ricordiamo senza poterlo evitare; rievochiamo ciò che desideriamo conoscere di nuovo.

La reminiscenza è mossa dall'allusione. Tutto ciò che i nostri sensi o le nostre facoltà colgono di momento in momento si conserva nella mente in modo più o meno nitido. Il compito della rievocazione è quello di rintracciare lo spunto, o l'indizio, grazie al quale l'impressione originaria possa essere ridestata.

Tra tutte le memorie sensoriali, quella visiva è divenuta, per l'uomo, la più radicata; l'evoluzione del genere umano e le esigenze della vita moderna hanno infatti sviluppato la vista ben più degli altri sensi. L'uomo ha inoltre appreso a visualizzare mentalmente le lettere della lingua scritta.

Alla memoria visiva segue quella uditiva che, in molti individui – per predisposizione naturale o grazie all'esercizio – si rivela ancor più sviluppata della prima.

Per quanto concerne la memoria fondata sulla «associazione di idee», il nome stesso ne esplicita il significato. Se, consciamente o inconsciamente, leghiamo un nome a una parola, a un pensiero o a una determinata azione, ricorderemo quel nome non appena, in seguito, l'azione si ripresenterà da sé, oppure quando quel pensiero o quella parola riaffioreranno alla mente. Ciò dimostra quanto sia indispensabile connettere ciò che desideriamo rammentare a qualcos'altro, sia esso di natura materiale o immateriale. Tale associazione può essere naturale o artificiale. Un'associazione naturale scaturisce dall'essenza stessa o dal-

le proprietà dell'oggetto che desideriamo imprimere nella mente. Così, una matita suggerisce per sua natura la scrittura, il disegno, un foglio di carta; un orologio evoca l'oro, l'argento, il quadrante; una pistola richiama alla mente uno sparo, e così per analogia.

L'associazione artificiale può essere di natura logica o volutamente assurda. Se, ad esempio, si desidera ricordare il numero ventisette, lo si può legare al fatto che la mano dell'uomo è composta da ventisette piccole ossa; questa rappresenta un'associazione logica, e il pensiero che la mano stessa – con cui scriviamo quella cifra – ne possieda esattamente ventisette, la fisserà saldamente nella mente. Se invece si collega tale numero a ventisette gatti rosso fuoco con le code di una vivida tonalità verde, questa bizzarria colpirà lo spirito con forza sufficiente da imprimervi il ricordo. Mentre per l'associazione assurda esiste un solo modo di procedere – ossia fare affidamento sull'efficacia dell'impressione creata dall'assurdità stessa – per l'associazione logica si aprono diverse vie, assai differenti tra loro.

Il pianista, al pari di ogni altro strumentista, fa ampio ricorso alla memoria «meccanica» o «motoria»; egli è, anzi, *costretto* a fare costante affidamento su di essa. Questo nodo cruciale verrà sviscerato approfonditamente più avanti.

La memoria «illuminativa» è una perfetta sintesi di tutte le altre forme di memoria. Senza alcuno sforzo, essa ridona alla nostra immaginazione ogni singolo dettaglio che desideriamo evocare. Permette allo scacchista di disputare, simultaneamente, trenta partite senza nemmeno guardare le scacchiere; consente al pianista di eseguire a mente centinaia di brani – composti da migliaia di note – senza mai confonderne i titoli, i valori, le reciproche relazioni e la successione.

Sinora abbiamo esaminato il tema della memoria da una prospettiva generale; la natura stessa di quest'opera rende ora necessario concentrarsi esclusivamente sulle specifiche tipologie di memoria di cui un pianista ha bisogno.

Esse sono tre: la memoria visiva, la memoria uditiva e la memoria «meccanica». A loro volta, queste tre forme esigono:

1. *Comprensione* musicale dell'opera: la capacità di cantare, canticchiare, fischiettare o riprodurre mentalmente la linea melodica, possedendo una percezione chiara e distinta sia del canto sia dell'accompagnamento – considerati *separatamente* o nel loro insieme – e, nella musica polifonica, di ogni singola voce così come del tessuto d'insieme. Un ulteriore requisito è la comprensione della struttura armonica, delle modulazioni e delle diverse sezioni del brano.
2. *Visione mentale*: la facoltà che ci permette di visualizzare nella mente l'intera pagina stampata con ogni suo dettaglio, così come i movimenti delle dita, delle mani e delle braccia sulla tastiera, e l'azione dei piedi sui pedali.
3. *Movimenti accurati* delle dita, delle mani, delle braccia e dei piedi. Se appresi correttamente, tali movimenti potranno essere riprodotti, in seguito, in modo del tutto inconscio.

Nelle attività quotidiane, la memoria uditiva e quella visiva rimangono nettamente distinte; nel musicista, tuttavia, queste due sfere sensoriali si intrecciano in modo singolare. L'esecutore fonde inconsciamente tali percezioni e, poiché ricorre anche alla memoria «muscolare» o «meccanica», appare evidente che, per poter riprodurre fedelmente ciò che ha appreso, egli debba padroneggiare ciascuna delle forme di memoria sopra menzionate.

La memoria visiva esige un'attenzione particolare. È necessario visualizzare chiaramente nella propria mente non soltanto le note e le pause, ma anche ogni segno dinamico e agogico, ogni indicazione di

staccato e legato, e ogni singola diteggiatura. Si dovrebbe, inoltre, essere in grado di dare un nome agli accordi – il che presuppone la conoscenza dell'armonia – e possedere infine una visione mentale dei gruppi di note e delle strutture armoniche che costituiscono le sezioni, le frasi e i periodi. Ciò richiede, evidentemente, la conoscenza della forma e dell'analisi musicale.

Ne consegue che un pianista in possesso di una buona conoscenza pratica dell'armonia, dell'analisi e della forma musicale memorizzerà con maggiore facilità e rapidità, conservando il testo più a lungo rispetto a un esecutore dalle scarse cognizioni teoriche. E tale è, in effetti, la realtà dei fatti. Il musicista competente non memorizza



come quattro entità distinte e separate, bensì le coglie e le fissa, in un istante, come l'arpeggio ascendente dell'accordo di Do maggiore a partire dal Do centrale.

Nell'esempio seguente l'accordo è lo stesso, ma spezzato a note alternate:



Il musicista poco preparato farà del suo meglio per memorizzare ogni singola nota dei passaggi seguenti:



Il musicista esperto, invece, coglie a colpo d'occhio che il primo esempio è composto da una progressione diatonica ascendente e discendente in modo alternato, la quale prende le mosse dal Do per concludersi sul Re, con un intervallo discendente di quarta; la struttura stessa è costituita dal medesimo accordo di Do maggiore, spezzato in note alternate. Nel passaggio successivo, egli percepisce immediatamente che il disegno è formato da *gruppetti* che iniziano sul Do e salgono lungo l'accordo di settima di dominante. Egli ha così assimilato l'intero contenuto di questi due frammenti, laddove il profano brancola ancora nel tentativo di decifrare le singole note.

La capacità di comprendere la natura del tema, di rilevare se una progressione sia diatonica o cromatica, se si muova in senso ascendente o discendente o se alterni entrambe le direzioni, dove essa inizi e dove si concluda, consente al musicista esperto di cogliere a colpo d'occhio lunghi passaggi che ai profani appaiono di estrema difficoltà.

JOHANN BAPTIST CRAMER

Studio in Do maggiore

Allegro

Progressione diatonica ascendente, fino al Mi

ff
p Tema fino al Mi
cresc.

The first system of the piano studio piece, measures 1-3. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music begins with a forte (ff) dynamic and a piano (p) dynamic. The melody is marked 'Tema fino al Mi' and includes a crescendo (cresc.) marking.

4
f Tema (discendente fino al La)

The second system, measures 4-6. It continues the piano texture with a forte (f) dynamic. The melody is marked 'Tema (discendente fino al La)'.

7
Tema
cresc. - -
Accordo di Do maggiore
Primo rivolto
Stato fond. (Ripetizione)
fino a La
La minore

The third system, measures 7-9. It features a piano texture with a forte (f) dynamic. The melody is marked 'Tema' and includes a crescendo (cresc.) marking. The system concludes with a 'Stato fond. (Ripetizione)' and a 'Primo rivolto'.

In forma di accordi

The fourth system, measures 10-11. It shows the chord progression in a bass clef, marked 'In forma di accordi'.

10
f Tema (progressione discendente fino a Mi) dim.

The fifth system, measures 10-12. It features a piano texture with a forte (f) dynamic. The melody is marked 'Tema (progressione discendente fino a Mi) dim.'.

13

p *mp* *mf* *f* *f* Ripetizione

16

Tema (progressione discendente fino a La)

19

Settima di dominante Settima diminuita *dim.* Ripetizione *p* *più p* *pp*

L'affermazione secondo cui sia possibile memorizzare un brano musicale mentre lo si esegue a prima vista può apparire sorprendente, e molti la accoglieranno con scetticismo. Eppure, si tratta semplicemente di consolidare e sviluppare l'abitudine a una *comprensione* rapida e limpida della pagina che si sta leggendo – sotto il profilo sia melodico che armonico; a una percezione *intellettuale* e fisica delle note; a una precisione tecnica che includa una corretta diteggiatura, adattata istantaneamente alle esigenze della «nuova» partitura. In una certa misura, ogni pianista memorizza a prima vista senza rendersene conto.

Chiunque volti la pagina, durante la lettura a prima vista, memorizza l'ultima nota o le ultime note in calce alla facciata che sta per congedare, eseguendole subito *dopo* la voltata. Un lettore esperto e abile saprà memorizzare un'intera battuta, talvolta persino due o tre.

Da quanto esposto finora non si deve tuttavia trarre la conclusione che la musica assimilata a mente durante la lettura estemporanea rimanga impressa per sempre. La conservazione di ciò che fissiamo, sebbene in modo spontaneo, si ottiene soltanto attraverso un processo che verrà illustrato in seguito.

Un errore che il principiante tende a commettere nell'atto di mandare a memoria è non avvedersi chiaramente del ripetersi di una frase; persino i pianisti maturi tendono a trascurare questo semplice dato di fatto, compiendo sforzi mnemonici superflui laddove si verificano delle riprese.

Molto spesso è possibile ricondurre passaggi piuttosto estesi a pochi accordi essenziali, arrivando a interiorizzare intere frasi in un istante, semplicemente osservandone lo svolgimento armonico e melodico.

FREDERICK CHOPIN

Scherzo op. 20

Presto con fuoco

8

ffz

fz

fzp

This system contains the first four measures of the piece. It features a piano introduction with a forte fortissimo (*ffz*) dynamic. The first two measures are marked with a first ending bracket and the number 8. The third measure is marked *fz*, and the fourth measure is marked *fzp*. The music is in 3/4 time with a key signature of two sharps (D major).

Schema armonico

This diagram illustrates the harmonic structure of the first system. It shows the chord progressions in both the treble and bass staves. The first measure consists of a D major triad in the bass and a D major triad with a sharp fourth (F#) in the treble. The second measure features a D major triad in the bass and a D major triad with a sharp second (E#) in the treble. The third measure has a D major triad in the bass and a D major triad with a sharp second (E#) and a sharp fourth (F#) in the treble. The fourth measure shows a D major triad in the bass and a D major triad with a sharp second (E#) and a sharp fourth (F#) in the treble.

11

fz

fz

cresc.

fz

fz

Ripetizione

This system contains measures 5 through 10. Measure 5 is marked *fz* and includes a first ending bracket labeled "Ripetizione". Measure 6 is also marked *fz*. Measure 7 is marked *cresc.* with a dashed line indicating a crescendo. Measure 8 is marked *fz*. Measure 9 is marked *fz*. Measure 10 is marked *fz*. The music continues with a melodic line in the treble and a bass line in the bass.

18

fz *fz* *cresc.* *fz* etc.

etc.

Se applichiamo lo stesso procedimento alla sequenza melodica degli accordi, sia completi che spezzati, spesso riusciamo a ridurre notevolmente la difficoltà di certi passaggi.

ROBERT SCHUMANN

Novelletta op. 21 n. 2

Presto e con bravura

ff *sf* etc.

Ped. Ped. simile

5

etc.

etc.

FRANZ LISZT

Concerto n. 1 in Mi bemolle maggiore

f

Accordo di Do maggiore con rivolti

8

La mano sinistra suona gli stessi accordi un'ottava più in basso

Nelle sequenze di scale basta ricordare la prima e l'ultima nota, oltre alla direzione della scala.

ANTON ARENSKY

Studio da Concerto op. 36 n. 13

Moderato

Leo.

*

2

Ped. *

3

Ped. Ped. Ped. *cresc.*

4

Ped. *cresc.* Ped. Ped.

5

Ped. *f*

6

Ped. *p* *pp* etc.

Questo, ovviamente, vale anche per gli arpeggi.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sonata op. 57

Allegro ma non troppo
(stringendo)

The image shows a musical score for Ludwig van Beethoven's Sonata op. 57. The tempo is marked 'Allegro ma non troppo' and the dynamics are '(stringendo)'. The score is in 2/4 time and features a complex arpeggiated passage in the right hand and a simpler bass line in the left hand. Arrows point to specific notes in both hands.

CAMILLE SAINT-SAENS

Concerto n. 2 in Sol minore op. 22

Ripetizione

The image shows a musical score for Camille Saint-Saens' Concerto n. 2 in Sol minore op. 22. The tempo is marked 'Ripetizione'. The score is in 2/4 time and features a repetitive arpeggiated passage in the right hand and a complex bass line in the left hand.

The image shows a musical score for Camille Saint-Saens' Concerto n. 2 in Sol minore op. 22. The tempo is marked 'Ripetizione'. The score is in 2/4 time and features a complex arpeggiated passage in the right hand and a complex bass line in the left hand. Arrows point to specific notes in both hands.

Occorre osservare che tutti gli espedienti descritti perseguono un fine comune: semplificare ciò che appare difficile. Tale concetto di «semplificazione» dovrebbe sempre prevalere. Finora la semplificazione è stata ottenuta riducendo le figurazioni armoniche ai loro accordi fondamentali; rammentando l'inizio, la fine e la direzione delle scale e degli arpeggi; prendendo coscienza del fatto che non è necessario memorizzare ex novo le ripetizioni di un tema o di una frase; osservando lo svolgimento ascendente o discendente degli accordi, delle linee melodiche e delle progressioni; e rilevando, infine, la struttura di impianto accordale in determinati passaggi.

Nella musica polifonica, come nelle Invenzioni o nelle Fughe di Bach, il compito si fa evidentemente più arduo, poiché occorre ricordare simultaneamente due, tre, quattro o cinque voci diverse. Per tale ragione, al fine di forgiare la memoria, ogni insegnante dovrebbe esigere che l'allievo studi ed esegua a men-

te la musica di Bach. Nella polifonia, tuttavia, l'atto del memorizzare diviene più agevole se si osserva il momento in cui una "voce" riproduce il Soggetto, oppure il primo, il secondo o il terzo contrappunto; quando l'Esposizione si è conclusa; dove si innestano gli Episodi; dove ha luogo la Stretta e quando ha inizio la Coda. Di conseguenza, chi possiede gli strumenti per analizzare correttamente una fuga la imprimerà nella mente più rapidamente, fedelmente e a lungo.

Si osservi, inoltre, dove compaiono le "imitazioni", siano esse parziali, complete o in forma inversa.

JOHANN SEBASTIAN BACH

Sinfonia n. 1 in Do maggiore

"Il Clavicembalo ben temperato" (II libro), Preludio in Mi maggiore

Imitazione del Tema alla dominante, nella seconda voce.

Nella musica polifonica, occorre altresì avvedersi di quando un passaggio sia una semplice ripetizione, e discernere se essa avvenga nella medesima «voce» o in un'altra, per mezzo del contrappunto doppio.

“Il Clavicembalo ben temperato” (I libro), Fuga in Mi minore¹

The first system of the musical score, measures 1-3. The treble clef part begins with a melodic line in G minor, while the bass clef part remains silent. The time signature is 3/4.

The second system of the musical score, measures 4-6. Both the treble and bass clef parts are active, showing the beginning of the counterpoint.

The third system of the musical score, measures 7-9. The melodic lines continue to develop in both hands.

The fourth system of the musical score, measures 10-12. The texture becomes more complex with overlapping rhythmic patterns.

The fifth system of the musical score, measures 13-15. The counterpoint continues with various intervals and rhythms.

The sixth system of the musical score, measures 16-18. The piece concludes with a final cadence in both hands.

¹ Non sono state riportate le indicazioni agogiche e dinamiche, né le diteggiature provenienti evidentemente dall'edizione di Busoni, in quanto non essenziali all'argomento qui trattato. [N.d.T.]

19

Musical score for measures 19-21. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Measure 19 starts with a treble clef staff containing a series of sixteenth notes and a bass clef staff with a similar rhythmic pattern. Measure 20 continues this pattern with some rests and accidentals. Measure 21 concludes the system with a long note in the treble staff and a corresponding note in the bass staff.

↓ Inversione delle voci delle misure 3-19

22

Musical score for measures 22-24. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The music continues with a complex rhythmic pattern. Measure 22 starts with a treble clef staff containing a series of sixteenth notes and a bass clef staff with a similar rhythmic pattern. Measure 23 continues this pattern with some rests and accidentals. Measure 24 concludes the system with a long note in the treble staff and a corresponding note in the bass staff.

25

Musical score for measures 25-27. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The music continues with a complex rhythmic pattern. Measure 25 starts with a treble clef staff containing a series of sixteenth notes and a bass clef staff with a similar rhythmic pattern. Measure 26 continues this pattern with some rests and accidentals. Measure 27 concludes the system with a long note in the treble staff and a corresponding note in the bass staff.

28

Musical score for measures 28-30. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The music continues with a complex rhythmic pattern. Measure 28 starts with a treble clef staff containing a series of sixteenth notes and a bass clef staff with a similar rhythmic pattern. Measure 29 continues this pattern with some rests and accidentals. Measure 30 concludes the system with a long note in the treble staff and a corresponding note in the bass staff.

31

Musical score for measures 31-33. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The music continues with a complex rhythmic pattern. Measure 31 starts with a treble clef staff containing a series of sixteenth notes and a bass clef staff with a similar rhythmic pattern. Measure 32 continues this pattern with some rests and accidentals. Measure 33 concludes the system with a long note in the treble staff and a corresponding note in the bass staff.

34

Musical score for measures 34-36. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The music continues with a complex rhythmic pattern. Measure 34 starts with a treble clef staff containing a series of sixteenth notes and a bass clef staff with a similar rhythmic pattern. Measure 35 continues this pattern with some rests and accidentals. Measure 36 concludes the system with a long note in the treble staff and a corresponding note in the bass staff.

37

Musical score for measures 37-39. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The music continues with a complex rhythmic pattern. Measure 37 starts with a treble clef staff containing a series of sixteenth notes and a bass clef staff with a similar rhythmic pattern. Measure 38 continues this pattern with some rests and accidentals. Measure 39 concludes the system with a long note in the treble staff and a corresponding note in the bass staff.



Colui che saprà applicare con cura tutti gli espedienti qui indicati, riuscirà a «vedere» agevolmente nella propria mente i passaggi citati e a memorizzarli senza affanno.

A questo punto si impone un interrogativo.

Poiché ci viene richiesto di «visualizzare» nella mente i brani che eseguiamo, non dovremmo forse esercitare tale visione mentale prima di tutto, ancor *prima* di suonare il pezzo e prima di lasciarci influenzare dal lavoro manuale? Dovremmo forse *posticiparla* a un momento successivo? Oppure questa memoria visiva andrebbe sviluppata *durante la pratica* quotidiana sullo strumento?

Di norma, si ottengono risultati più duraturi memorizzando un brano visivamente, prima ancora di iniziarne lo studio pratico. Coloro che memorizzano secondo tale modalità ricordano solitamente con maggiore fedeltà e più a lungo rispetto a chi non vi si attiene.

Siamo ora giunti alla memoria «meccanica» o «muscolare». Possiamo fare affidamento su questa memoria delle dita, ed è possibile svilupparla? A entrambi gli interrogativi la risposta non può che essere affermativa. Ogni pianista sa bene che le sue dita lo condurranno spesso in salvo attraverso un passaggio laddove la mente potrebbe tradirlo. Eppure, affidarsi esclusivamente a tale memoria meccanica costituisce un gravissimo errore. Tuttavia, il fatto stesso che le dita sappiano ricordare quando l'intelletto viene meno, dimostra quale formidabile strumento sia la memoria digitale.

Ma in che cosa consiste, esattamente, questa memoria meccanica? Essa è l'attività riproduttiva del nostro io subconscio.

Il nostro cervello impartisce i comandi ai nervi; questi trasmettono gli ordini ricevuti ai muscoli, con il risultato che dita, mani, polsi, braccia e piedi compiono determinati movimenti sulla tastiera e sui pedali. Se tali movimenti vengono ripetuti *correttamente* per un congruo numero di volte, l'intero processo transita allora dal nostro io cosciente al nostro io subconscio; saremo così in grado di riprodurre quel passaggio, o l'intera composizione, con assoluta precisione, senza che la coscienza intervenga in modo diretto.

Questa memoria inconscia e meccanica delle dita va senz'altro assecondata; il pianista, in verità, è *costretto* a fare affidamento su di essa. Nelle scale rapide, così come nei passaggi veloci e complessi, egli deve confidare nelle proprie dita: se li ha appresi correttamente, potrà in effetti affidarsi in tutta sicurezza al proprio io subconscio. Tuttavia – e questo è un punto cruciale – di tanto in tanto egli dovrebbe eseguire tali passaggi rapidi a tempo estremamente lento, dimostrando così di saper «vedere» ogni singola nota; proprio come una persona colta «pensa» a intere frasi mentre scrive, ma è capace, all'occorrenza, di compitare lettera per lettera ogni singola parola.

Sin qui, ogni nozione è stata esposta nell'intento di aiutare l'esecutore a memorizzare in modo rapido e agevole; eppure, ciò che conta davvero non è la rapidità con cui si manda a memoria un brano, bensì l'af-

fidabilità e la durata del ricordo nel tempo. Per alcuni individui, infatti, è assai facile assimilare rapidamente un pezzo, ma lo è ancor di più dimenticarlo nel giro di poche settimane o, talvolta, persino di pochi giorni.

Qualsiasi fanciullo dotato di senno riesce a imprimere nella mente la propria lezione, ma per quanto tempo? La maggior parte di noi dimentica la metà di ciò che ha appreso a scuola, a meno che, negli anni a venire, l'inclinazione personale o la necessità non ci costringano a ridestare quel sapere andato perduto.

Una buona conservazione della memoria è semplicemente questione di eseguire un brano a mente a intervalli di tempo via via più distanziati.

Una volta mandato a memoria un brano, esso andrebbe eseguito (a mente) una volta al giorno durante la prima settimana; a giorni alterni nella seconda; due volte alla settimana nella terza e, successivamente, una volta alla settimana per sei settimane. Con l'ausilio di un calendario, risulterà agevole segnare in anticipo le date in cui quel determinato pezzo dovrà essere suonato. Tale *modus operandi* rinnoverà e consoliderà sistematicamente la *prima memorizzazione della pagina*, garantendo *per molti anni* la fedele reminiscenza di tutte le composizioni studiate con questa modalità. Ma il beneficio più grande risiederà nello scoprire che la memoria sarà divenuta arguta e pronta nell'assimilare, nonché salda nel conservare. La visione mentale si amplierà e saprà infine abbracciare e custodire tutto ciò che si è appreso.

La memoria nell'esecuzione in pubblico

Se il pianista che soffre della paura del palcoscenico analizzasse che cosa teme realmente nell'atto di esibirsi in pubblico, scoprirebbe che, prima di ogni altra cosa, il suo timore è quello di dimenticare. (Si veda il capitolo «Il successo nell'esecuzione in pubblico»).

Posto che il pianista abbia memorizzato correttamente e possieda una nitida visione mentale non solo della musica, ma anche dell'azione di dita, mani e braccia sulla tastiera, egli necessita comunque, in *ogni pagina*, di uno o talvolta due punti strategici verso i quali poter «saltare» in caso di un vuoto di memoria. Questi punti rappresentano i «punti di ancoraggio della memoria». È agevole individuare gli «ancoraggi» più idonei: essi sono generalmente indicati dall'apparire di un nuovo tema o, forse, da cadenze perfette, corone o cadenze solistiche. La consapevolezza che, nell'eventualità di un'improvvisa amnesia, vi sia un rifugio sicuro verso cui volgere lo sguardo, infonderà nell'esecutore una maggiore sicurezza. Egli deve tuttavia ricordare di *non tornare mai indietro* dal punto in cui la memoria lo ha tradito; se lo facesse, con molta probabilità si perderebbe di nuovo nello stesso identico punto. Al contrario, egli dovrebbe sempre «saltare» a un ancoraggio successivo, posto oltre la nota o l'accordo in cui è occorso l'errore.

Quando si suona con l'orchestra, il compito si fa evidentemente più arduo, poiché la responsabilità è di gran lunga maggiore. Nell'eventualità in cui il pianista incorra in una amnesia, la condotta migliore consiste nell'improvvisare un sommesso arpeggio o una scala in pianissimo, mantenendosi nella tonalità del passaggio che l'orchestra sta eseguendo in quel momento; oppure nel riprodurre il medesimo tema o l'accompagnamento affidato agli strumenti proprio laddove si è verificato il vuoto di memoria. Ciò presuppone, com'è ovvio che sia, che il pianista conosca alla perfezione la partitura orchestrale del concerto che sta eseguendo. Se, malgrado tutto, dopo due battute trascorse nel tentativo di ritrovare il filo del discorso egli non riuscisse ancora a ricordare il testo, la soluzione migliore sarà allora quella di alzarsi, consultare lo spartito sul leggio del direttore d'orchestra, concordare con lui il punto da cui ripartire – prediligendo di gran lunga un attacco posto *oltre* il punto dell'oblio – e risedersi al pianoforte con assoluta calma e disinvoltura. (Si veda il capitolo «Il successo nell'esecuzione in pubblico»).

È raro che un pianista perda la memoria nei seguenti punti:

1. Nei *crescendo* e negli *accelerando*. La crescente esaltazione, sia essa dinamica o agogica, porta con sé un aumento di energia e di risolutezza. In simili frangenti non si dimentica.
2. Quando occorre imprimere accenti vigorosi, specialmente negli accordi. L'energia fisica richiesta si riflette sull'energia morale. Ne consegue che quanto più energicamente e fermamente il pianista afferma la propria vigoria fisica, tanto più lucida e acuta si rivelerà la sua memoria.
3. Nelle prime cinque e nelle ultime cinque battute del brano. La mente abbraccia con assoluta chiarezza il principio e il compimento di un'opera.
4. Nei brani o nei passaggi di carattere puramente tecnico. L'azione «meccanica» o «muscolare» costituisce, in questo caso, un valido ausilio.
5. Nei brani o nei passaggi eseguiti a tempo vivace. Anche in questo caso, l'attività fisica e la foga motoria contribuiscono a dissipare il dubbio e l'ansia.
6. Nei brani o nei passaggi che richiedono un'intensa espressione emotiva.

Un pianista tende invece a dimenticare nei seguenti frangenti:

1. Nelle progressioni e, più nello specifico, nella penultima e nell'ultima ripetizione del tema.
2. Quando un tema ritorna presentando lievi modifiche.
3. Quando un tema, pur ripresentandosi immutato, modula verso tonalità differenti rispetto alla sua prima enunciazione.
4. Nei brani o nei passaggi che richiedono uno scarso impegno tecnico ma, di contro, un massiccio lavoro intellettuale, come avviene nella musica polifonica (canoni, corali e fughe).
5. Nei brani o nei passaggi da eseguirsi a tempo lento.

Quando l'eseguire a memoria divenne di moda?

Fu Liszt a inaugurare la consuetudine di suonare a memoria davanti al pubblico. Prima del suo avvento, i concertisti leggevano lo spartito quando si esibivano in concerto. Mozart e Beethoven, che figuravano tra i più grandi virtuosi del loro tempo, eseguivano *le proprie composizioni* con la musica davanti, non soltanto nelle apparizioni con l'orchestra, ma anche nei recital solistici.

Non si può affermare che l'esempio di Liszt sia stato del tutto benefico. L'obbligo di memorizzare ogni singolo brano da eseguire in pubblico restringe inevitabilmente il repertorio di un artista. In molti casi, trasforma l'esecuzione dei concerti per pianoforte e orchestra in un vero e proprio calvario, che solo chi ha provato sulla propria pelle può debitamente comprendere. Nel caso di molti giovani musicisti, inoltre, tale pratica ne riduce spesso l'abilità nella lettura a prima vista.

Raoul Pugno, uno dei massimi pianisti che la Francia abbia mai avuto, teneva sempre la musica stampata sul leggio del pianoforte quando suonava con l'orchestra. Altrettanto faceva Saint-Saëns, nell'eseguire *i propri concerti* per pianoforte e orchestra.

Nessuno si aspetta che gli esecutori di musica da camera suonino a memoria, e difatti essi non lo fanno. Tuttavia, il pubblico – che vede un pianista compiere autentiche imprese erculee di memoria quando tiene un recital solistico o quando esegue a mente due o tre concerti con orchestra in una sola serata – non ravvisa alcuna incongruenza, e trova perfettamente naturale, che un cantante, il quale deve intonare nien-

t'altro che la *linea melodica* di un brano, salga sul palcoscenico con lo spartito stampato o con un foglio su cui sono scritte le parole che canta.

È possibile che, a tempo debito, ogni pianista torni a esibirsi in pubblico con la musica stampata davanti. Egli avrà comunque modo di esercitare le proprie facoltà mnemoniche, poiché il suo sguardo dovrà spesso distogliersi dalla pagina scritta per sorvegliare le dita nei passaggi difficili, o per dare riposo agli occhi, o ancora per abbandonarsi a una contemplativa fantasticheria.

Epilogo

Stabilite sempre, prima di ogni altra cosa, che cosa desiderate ricordare. I consigli offerti in questo capitolo possono essere applicati alla letteratura, alla scienza, agli eventi storici di rilievo. Siano essi nomi, indirizzi, date o dettagli fattuali, imponete alla vostra mente di conservarli. Fate sì che la vostra percezione – ossia la vostra prima osservazione – sia acuta e minuziosa. Non guardate l'orologio due volte di seguito per sapere che ora sia: una sola è sufficiente. Siate attenti e meticolosi. Sfruttate parte del tempo trascorso in tram o in treno per mandare a memoria alcuni dei vostri brani. Abituatevi a rievocare le nozioni passate, quelle che un tempo avevate giudicato utili o interessanti, ma che altrimenti svanirebbero presto dalla vostra mente. Arricchite ogni giorno il patrimonio delle vostre conoscenze e *custodite* ciò che avete conquistato. Vivificate e rinvigorite la vostra memoria: ogni giornata vi offre cento opportunità per farlo.

Imparate a ricordare. Poiché la memoria è Conoscenza e Potere, ed è anche la Vita stessa che continuamente ci sfugge.

Imparate a ricordare. E imparate anche a dimenticare...