

MUSICA VIVA FEBBRAIO 1980

Che cosa c'è dietro un'interpretazione? Michele Campanella e Bruno Canino spiegano come studiano

NASCE UN'ESECUZIONE

Le luci si abbassano, silenzio in sala. Entra il solista, il direttore, chi vogliamo; c'è il primo applauso, poi la musica è padrona del campo. Una sinfonia, una sonata prendono vita nelle mani di questo o quel musicista; alla fine l'applauso è di gradimento, oppure solo di stima, o entusiastico, o perplesso. In ogni caso un'interpretazione (parola difficile, impegnativa, oggi forse inflazionata) o meglio un'esecuzione ha ridato respiro alla pagina musicale, rinnovando il miracolo della comunicazione tra strumentista e pubblico. E poi si discute: «come ti è sembrato?», «più o meno romantico?», «perché avrà scelto quel tempo? Tizio l'altro mese l'ha fatto in altro modo», «forse sarà stata la serata, oggi sembrava stanco», e via di seguito. La musica ridiventa cosa morta, un prodotto da giudicare con cinismo, con il metro del consumismo, come merce preziosa ma abbastanza immutevole: sempre e comunque come risultato finale più o meno riuscito, a cui disconoscere una precedente artigianalità.

Questa volta invece abbiamo voluto guardare dietro un'interpretazione. Partendo dal momento in cui un pianista decide di «mettere in repertorio» un certo brano e ne risolve pian piano, con pazienza i vari problemi. il lavoro «occulto» dell'interprete, quello che lo impegna giornalmente, quello che si realizza al momento dell'esecuzione pubblica, ma solamente se la fase preparatoria è stata metodica, graduale, ben calcolata. Abbiamo a questo proposito parlato con Bruno Canino e Michele Campanella, due pianisti accomunati dalla provenienza accademica della scuola napoletana di Vincenzo Vitale (la medesima di Laura De Fusco e Riccardo Muti, del resto) e dalla convinzione in un «far musica» avulso da chimeriche astrattezze. Lo studio, Campanella lo ritiene fondamentale: «non mi fido dei talenti che non lavorano: ci vuole anche sacrificio e bagaglio tecnico. In fondo il talento è cosa regalata ma non si sviluppa spontaneamente, solo l'applicazione quotidiana può consentire l'evoluzione». Sullo stesso piano è Canino: «contrariamente a ciò che si crede, studio molto, tutto il tempo che ho. La mia facilità di lettura mi permette di accorciare la prima fase di lavoro, ma non di evitarla. In ogni modo se un pezzo di musica da camera (anche abbastanza difficile) può essere «messo su» in un mese, uno solistico ha bisogno di sei mesi, un anno per lo meno». Quindi occorre lo studio, abbastanza a lungo; studio che si rivolge anche a pezzi già eseguiti. In altre parole il cosiddetto repertorio (da «riprendere» velocemente, senza problemi, in caso di necessità) in pratica non esiste, oppure meglio come dice Campanella, «c'è, nel senso che metti da parte un certo mucchio di note, ma dal punto di vista musicale il repertorio è in continuo movimento, si evolve sempre».

la Lettura

Spazzata via questa comune convinzione, ambedue i pianisti sono d'accordo nel porre l'attenzione su un fatto normalmente frainteso. Ovvero non esiste, al momento dell'approccio con una musica nuova, uno stadio tecnico, cui segue uno stilistico per approdare a quello prettamente interpretativo, poetico. Anzi, dice Campanella: «Per abitudine e costume che deriva dall'infanzia (l'approccio con la musica rimane a mio parere stupefatto, infantile: la musica come espressione della propria sensibilità) mi avvicino alla musica in modo addirittura rituale. Nel leggere un pezzo mi affido all'istinto, completamente. Nel senso che leggo più volte fino a farmi un'idea, grezza ma abbastanza precisa della musica che sto facendo (a monte ovviamente ci deve essere una cultura musicale di base): quindi un'idea rozza ma con un'intenzione culturale già definita. Di più: ogni musicista ha in mente una «sua» idea riguardo a quel pezzo, un suono e un colore particolare, un'espressione che «può» essere solo quella. L'esecuzione quindi diventa realizzazione di quella musica ideale che abbiamo in testa, passa necessariamente attraverso mezzi tecnici, ma è il talento e la fantasia che la animano.

Dalla lettura a prima vista cerco di tirare fuori subito il succo della composizione; senza fermarmi, commettendo molti errori ma con il tempo giusto, i colori esatti e il senso (a grandi linee) che questa musica ha. Devo impossessarmene subito, come un fatto fisico irresistibile.

Caratteristica qualificante dell'esecuzione è il porre in evidenza la gerarchia dei vari episodi, in un rispetto assoluto, rigorosissimo per la forma, già dalla prima lettura quindi l'attenzione formale mi guida sensibilmente. L'assioma crociano «unità e distinzione» in musica vale nel senso di conservare questa forma (piuttosto di ricercare un contenuto più «attuale») per dare sempre all'ascoltatore un senso di chiarezza, del «sapere a che punto sei» e nello stesso tempo di salvare il minimo particolare tematico, emozionale, drammatico. Ma siamo già alla seconda fase, la lettura delle note, di tutte le note».

Canino non è da meno e parla di «suonacchiare il pezzo più a lungo possibile, provare piacere, entrarci dentro, nuotarci, mentre pian piano cominciano a precisarsi alcune cose e vengono fatte le prime scelte decise». Anche per lui però non ci sono dubbi circa la gerarchia dei momenti di lavoro preliminare: «Io parto sempre e già da un'interpretazione, sbadata forse, ma attenta al fatto musicale. Non è che «fisso» l'interpretazione ma dei limiti («i limiti entro i quali si deve stare» come diceva giustamente Furtwängler), che possono anche cambiare. Magari sono le mie dita che me li dettano. Comunque è sbagliato pensare all'interpretazione come a un qualcosa di sovrapposto al lavoro. La musica, le note devono sempre essere in primo piano e chi lavora un pezzo solo o inizialmente dal punto di vista tecnico è perché non «sa» dove vuole arrivare, che tipo di suono, di velocità, di senso formale caratterizzano il pezzo studiato. Bisogna in partenza avere un'idea autentica dell'edificio generale, poi chiarire pian piano: chiarirlo nei dettagli anche se ciò può comportare qualche modifica della linea generale».

Questa decantazione del materiale musicale è naturalmente possibile proprio con molto tempo davanti, altrimenti «quando c'è fretta il pezzo non «entra» in noi» è ancora Canino, spesso accusato di preparazioni affrettate, che parla «mentre noi facciamo di tutto per entrarci a forza. Ma è una cosa che non va fatta»

La diteggiatura

Il pezzo «c'è» già dunque, ma ha bisogno del fatto tecnico per essere ripulito e precisato: «l'inciso della frase va isolato, chiarito, curato e cresciuto come una pianta» dice Campanella. Anche nel campo del lavoro spicciolo, le posizioni dei due pianisti si avvicinano molto. Intanto c'è particolare rigore nel rispettare le difficoltà del testo («io non trucco mai, morirei piuttosto che togliere una nota» confessa Canino), poi la convinzione che, per quanto «mezzo» («la chiarezza delle interpretazioni però non è un fatto tecnico, ma mentale» risponde Campanella), la fase dello studio-nota-per-nota rappresenta un momento delicatissimo e di capitale importanza per la definizione finale del pezzo. È studio melodico, insistente, ginnico, fisico, che usa anche determinati «trucchi» oramai classici, che tutti gli allievi di pianoforte fanno o dovrebbero sapere.

Essenziale è «l'arte della diteggiatura» come la definisce Campanella «elemento fondamentale della scuola (sempre quella del maestro Vitale, beninteso) e della professionalità. La diteggiatura deve essere fissata una volta per tutte nella maniera più razionale e artistica possibile; normalmente non andrebbe mai più abbandonata. La difficoltà sta nello scegliere non solo la diteggiatura più comoda (ma che non lo sia troppo o di routine) ma quella più funzionale allo scopo musicale prefissato. Per esempio per mettere in evidenza una voce tra quattro si usa per quella nota un dito «forte», se non deve essere in evidenza, al contrario, uno «debole» (un quarto al posto del terzo). Oppure si mette un dito forte, un pollice in più, per ottenere il passo più brillante. In Mozart mi è capitato di spostare molte diteggiature in modo da avere sempre l'accento della mano sul «battere». In generale è proprio dalle diteggiature che dipendono il fraseggio, il senso, i colori di una composizione». Ma difficilmente la scrive: come Canino che preferisce «non scriverle per esserne più sicuro: sono il mio corpo, il mio cervello, le mie dita che devono saperlo e registrarlo senza dubbi».

Lo studio « a mani separate» è anch'esso un passaggio obbligato, ma sul quale ambedue si soffermano poco, mentre di grande utilità è quello con il metronomo e le «varianti ritmiche». Il metronomo «non per andare a tempo (non esiste « un» tempo) ma come «contatore» dice Canino mentre Campanella gli riconosce una «funzione più psicologica che reale. Normalmente si inizia a un terzo (o un quarto) della velocità ripetendo il passo fino al tempo voluto. Si ha con il metronomo un controllo costante e graduale, sorretto dalla massima quadratura ritmica. Alla fine di questo lavoro da fare senza fretta, il passo ha cambiato faccia; il ritmo è a posto, i valori esatti, la pulizia tecnica sorprendente».

Le «varianti ritmiche» vanno bene per i passi in cui il ritmo è regolare (tutte terzine, tutte quartine). È Canino che lo spiega « si fanno tutti i ritmi sacrosanti con la fermata sulla prima, seconda, terza, quarta nota; e viceversa; quattro lente e quattro veloci, eccetera. Il vantaggio è di servire a automatizzare, a render fluido il pezzo. Contemporaneamente la fermata su una determinata nota permette di allenare l'attenzione agli eventuali errori: se il gesto sarà stato scomposto, il suono non pulito, se parto o arrivo male in quel punto. Un'osservazione essenziale che diventa in questo modo più facile.

Studiare solo lentamente serve, ma presenta anche dei difetti. C'è per esempio il pericolo di studiare «due» pezzi diversi: uno lento, appunto, e uno alla velocità di esecuzione. Con le «varianti ritmiche» invece si usa un «lento parziale»: c'è sì la fermata ma la scansione complessiva è già quella finale». Direttamente collegata a questa specifica preparazione «digitale» è il problema della tecnica quotidiana del pianista. Campanella descrive alcuni esercizi tenendo a sottolineare come servano «per tenere sempre a un alto tono i muscoli (tutti tendiamo a renderlo un lavoro solo cerebrale: in realtà abbiamo a che fare innanzitutto con muscoli, nervi, tendini). Il lavoro giornaliero deve essere semplice, razionale, sbrigativo (una ventina di minuti). Si comincia dalle «quattro dita», poi «cinque dita», scale, note tenute, trilli, arpeggi, doppie note e ottave. Nei primi due esercizi (derivati da Vitale da altri più antichi di Brugnoli) si hanno note di differente sequenza (ma sempre di seguito, senza «passaggi»); non importa la nota ma il movimento, l'uguaglianza e il tipo di tecnica usato per suonarla.

In altre parole uno si alza la mattina, fa il segno della croce, si siede al pianoforte e comincia a fare do-re-mi-fa-sol, do-re-mi-fa-sol, eccetera, senza articolare, solo con il peso del braccio. Poi lo fa lentamente, articolando molto forte; poi con un'articolazione molto brillante e percussiva; poi lo rifà a maggiore velocità ma più leggermente, sempre articolando; poi prestissimo quasi senza più articolare. Le note diventano così la scusa per fare della ginnastica e sperimentare un certo tipo di tocco. Tutto questo lavoro rappresenta la vera chiave che apre le porte dell'esecuzione. Il tipo di tecnica per Mozart lo devi risolvere la mattina quando fai questi esercizi, non quando apri lo spartito del Concerto. Lì il fatto tecnico dev'essere risolto già, deve essere solo applicato a quel testo specifico».

Quindi ecco che il cerchio si chiude. La manualità del pianista serve per poter «leggere» e avere subito un'idea del pezzo da eseguire, ma questa è già incanalata in un determinato modo, ha una sua duttilità particolare, non uguale per musica e musica.

Ma parliamo pur sempre di «classici». Anche Rachmaninov e Prokofiev lo sono. Campanella ritiene, paradossalmente, che a questi autori si possa riconoscere «un minore tasso di interpretazione. In Beethoven «difficoltà tecnica» è anche l'interpretazione che va risolta, in autori del genere la mole di lavoro maggiore è assorbita dal dominio tecnico del pezzo».