

Practice

di Simon Fischer

250

strategie di studio
per violino descritte
passo per passo

Edizione italiana
a cura di Anna Modesti

Traduzione di
Enzo Porta

 RUGGINENTI

Indice

Introduzione	VII
Ringraziamenti	VIII

Parte 1. Passaggi veloci

Tempo	1
Lo studio molto lento	1
Studiare al tempo dell'esecuzione	2
La velocizzazione con l'aiuto del metronomo	2
Il controllo delle volate	3
Le dita vicine alle corde	4
Il quarto dito posizionato sulla corda adiacente	4
Lo studio con le dita molto vicine alle corde	5
Restare con le dita vicine alle corde dopo un cambio di posizione	6
La velocizzazione delle dita	7
I "Blocchi"	11
Coordinazione	14
Loops	16
Aggiungere una nota alla volta	21
Gruppi	24
Chiarezza	27
Le note "trascurate"	27
Arcate sciolte - picchettato - portato	32
Lo studio sulle corde vuote	34
L'applicazione di varianti ritmiche	36
Lo studio con gli accenti	43

Parte 2. Il suono

Qualità del suono	47
Descrivere il suono	48
Suonare una frase su ogni punto di contatto	48
Mettere a punto le singole note	52
Migliorare la profondità al suono: uso delle inflessioni	54
Migliorare l'ascolto	56
Il punto di contatto	57
L'angolo delle corde rispetto al suolo	57
Più acuta è la corda maggiore è la vicinanza	

al ponticello	58
Più corta è la corda, maggiore è la vicinanza al ponticello	59
Intonazione e pressione dell'arco	60
Uniformità	61
L'arco suona su una corda a vuoto mentre le dita si muovono sulla corda adiacente	61
L'uniformità di suono tra l'arcata in giù e quella in su	64
Fermare le dita mentre si continua a suonare con l'arco	66
Esercizio per il suono con l'uso di modelli dinamici	67
Costruire l'uniformità del suono a partire da piccole porzioni d'arco	68
Il sostegno del suono	69
Le diverse caratteristiche dell'arco al tallone e alla punta	69
La pressione della bacchetta sui crini	70
Arcate lunghe, lente e sostenute: sviluppare il controllo	71
L'equilibrio del peso dell'arco nelle doppie corde	72
Come equilibrare i bicordi con il tremolo d'arco	73
Come evitare i diminuendi involontari	74
L'angolazione dell'arco rispetto al ponticello	76

Parte 3. I colpi d'arco

Gli accordi	77
La distanza dal ponticello	77
La rotazione dell'arco tra le corde	78
L'intonazione	79
Bilanciamento dell'arco e contatto con la corda	80
Isolare dita specifiche	81
Come collegare gli accordi	82
Distribuzione dell'arco negli accordi spezzati	82
Il piazzamento delle dita anticipato rispetto all'arco	83

I sostegno del suono negli accordi simultanei	84	Risparmiare arco su una nota importante	111
Détaché	86	Due terzi - un terzo - due terzi	113
Détaché semplice: cambi d'arco fluidi	86	Spostarsi su o giù con l'arco	114
Détaché semplice: l'uso del legato come riferimento	87	Arcate lunghe, lente e sostenute: lo studio ad un tempo più lento	115
Détaché accentato: il rapporto tra i vari fattori	87	Strategia di esagerazione per risparmiare l'arco	116
Il martellato	88	Strategia di esagerazione per sviluppare il controllo di una maggiore quantità d'arco	117
Progettare il colpo d'arco	88	Strategia per velocizzare l'uso di una grande quantità d'arco	118
Adattamento della presa dell'arco	88		
L'attacco	89		
Gli accenti di vibrato	89		
Liberare la tensione tra le arcate	90		
Il picchettato	90		
Nota sullo studio con i ritmi e gli accenti	90		
Lo studio col legato	90		
Uso dello spiccato come modello	91		
Risparmiare l'arco	91		
Arcate curvilinee	92		
I cambi di corda nel picchettato	92		
L'uso del metronomo	92		
Lo spiccato	93		
Lo studio legato	93		
La distanza dalla corda e la quantità d'arco utilizzata	93		
Quantità di crini	94		
Punti di contatto	94		
La rotazione dell'avambraccio	95		
Coordinazione	95		
Il punto d'arco	96		
Il <i>collé</i> -spiccato	96		
Il saltellato	97		
Lo studio legato	97		
Sollevare le dita dall'arco	97		
Studio a partire dallo spiccato	98		
Movimenti circolari	98		
Punto d'arco	99		
Il gettato	99		
Sperimentare i diversi parametri	99		
Sperimentare i cambiamenti di corda	100		
Lo studio legato	100		
Cambi di corda	101		
Avvicinarsi alla corda d'arrivo	101		
L'anticipazione del cambio di corda	102		
Rimanere vicini alla due corde durante i cambi di corda ripetuti	105		
Lo studio degli "attacchi"	106		
Due movimenti in uno	108		
Distribuzione dell'arco	110		
L'arcata uniforme e cantabile	110		
		Parte 4. La mano sinistra	
		L'indipendenza tra la mano sinistra e l'arco	119
		L'uso delle legature	119
		L'uso delle doppie corde nello studio dei cambi di corda ripetuti	122
		Lo studio muto (senza l'arco)	122
		Trilli	123
		Lo studio senza il trillo	123
		La velocità: l'altezza delle dita	123
		La velocità: la direzione del movimento	123
		Chiarezza: aggiungere una nota alla volta mantenendo il tempo	124
		Chiarezza: aggiungere una nota alla volta sulle note con corona	125
		L'uso di dita differenti come modello	126
		La struttura ritmica della risoluzione del trillo	126
		Il cambio d'arco inavvertibile	127
		Il trillo sovrapposto a una linea melodica	128
		Il vibrato	128
		Il "binario"	128
		La punta del dito: polpastrello o punta	129
		Correggere un vibrato troppo largo	130
		L'oscillazione del vibrato	130
		Aumentare la velocità con l'uso del metronomo	133
		Il vibrato non sostituisce il suono	133
		Il suono non è un surrogato del vibrato	133
		Variare velocità e ampiezza	134
		L'uso di un dito differente come modello	135
		Il vibrato continuo: mantenere le dita sulle corde	136
		Vibrato continuo: articolazione lenta delle dita	137
		Gli accenti di vibrato	138
		Il vibrato sulle doppie corde: studio un dito alla volta	138
		Armonici	139
		Lo studio a dita separate	139
		Doppi armonici: studio un dito per volta	139
		Il pizzicato della mano sinistra	140
		L'angolazione delle dita	140
		Come bloccare la corda	140

Scale e arpeggi	141
Vibrato sulle scale	142
Suonare le scale musicalmente	142
Modelli di arcata	143
Studio con il metronomo	144
Improvvisazione	148
Scale cromatiche: isolare il cambio di posizione	149
Scorciatoie per lo studio: terze, seste e ottave diteggiate	150

Parte 5. Cambi di posizione

La percezione della mano e delle dita	153
Memorizzare la percezione della posizione	153
L'uso del glissando per calcolare lo spostamento	156
Lo stesso cambio con dita diverse	156
Il rapporto tra la nota d'arrivo del cambio e le note vicine	157
I cambi di semitono con lo stesso dito	158
Sostituzioni	159
Le note di passaggio	160
Il portamento classico	160
Il portamento romantico	163
Cambi con incrocio delle dita	165
I cambi incrociati	166
I cambi di posizione ascendenti: tre strategie di studio	169
Il controllo del cambio di posizione tramite le note di passaggio	170
La sincronizzazione del cambio	172
La velocità del cambio di posizione	172
L'arrivo lento del cambio di posizione	172
Cambiare posizione sottraendo il tempo alla nota che precede il cambio	175
Omettere la nota che precede il cambio di posizione	177
La coordinazione: l'arrivo anticipato del cambio di posizione sull'arcata che lo precede	179
Il suonare in posizione fissa	181
Alleggerire il cambio di posizione	182
Rilassare la mano e le dita	182
Il cambio "fantasma"	182
Cambi di posizione "trillati"	183
Isolare il cambio	186
Armonici	188
Il cambio verso un armonico	188
Lasciar risuonare gli armonici senza l'azione delle dita	189
Glissando cromatico	190
La velocità del glissando	190
Costruire la discesa attraverso lo studio a gruppi	191

L'uso di una diteggiatura ordinaria come modello	192
--	-----

Parte 6. L'intonazione

La percezione della mano e delle dita	193
Tenere abbassate le dita sulla corda	193
Forma quadrata o allungata delle dita	194
Colmare la distanza tra le note negli intervalli disgiunti	195
Studio senza ritmo e senza suono pieno, curando solo l'intonazione	196
Combinazioni di tono-semitono	196
Suonare le stesse note in posizioni differenti	200
Suonare le stesse frasi in differenti tonalità	201
Suonare lo stesso passaggio con le stesse diteggiature su corde differenti	202
Estensioni: calcolare la distanza	203
Le note che precedono o seguono l'estensione	206
L'uniformità dell'intonazione	207
Verificare, porre in relazione, confrontare	207
Intonazione delle scale: tre fasi	210
Stesse note, ottave differenti	212
Diesis e bemolli	214
Semitono largo e stretto	214
L'intonazione in velocità	215
Isolare le singole note	216
Le frecce indicative	216
Gli accenti	216
Suonare intervalli, non singole note	217
Intonare con un pianoforte e successivamente regolare i diesis e i bemolli	218
Le doppie corde	218
L'uso del terzo suono come riferimento	218
L'uso del terzo suono per intonare singole note	220
Le terze: definizione degli intervalli e delle distanze tra le dita	221
Terze e ottave diteggiate: posizionare le dita a "blocchi"	222
Terze: l'uso della quarta giusta	223
L'intonazione delle le quinte giuste	224
Suonare una corda alla volta mentre le dita si muovono su due	225
Lasciare le dita sulle corde per aver il tempo di ascoltarle	227
Decime: la transizione da una all'altra	228
Parte 7. Muoversi con facilità e scioltezza	
Sciogliere la tensione nella mano sinistra	229
Mantenere uno spazio tra il pollice e l'indice	229
La rotazione del pollice	229

Alleggerire il pollice	230	Rapidi cambi di corda: il gomito contro il muro	268
Alleggerire le dita rilassando la prima articolazione dell'indice	230	La rotazione dell'avambraccio su una sola corda	269
Rilassare le dita abbassate sulla corda	230	La localizzazione dei movimenti	270
Alternare tensione e rilassamento durante l'attività delle dita	231	Schiena e collo	271
Appoggio-rilascio	231	Suonare senza il mento sulla mentoniera	271
Costruire la leggerezza della mano sinistra a partire dal pp (pianissimo)	234	Appoggiare il mento sulla mentoniera	271
Indipendenza: mano sinistra leggera, mano destra pesante	235	Esercizi di compensazione	272
L'uso dello spiccato	236	L'articolazione dell'anca	274
Studio senza l'uso del vibrato	236	Parte 8. Ulteriori esercizi fondamentali	
L'azione delle dita	237	Lo studio ABC	275
Angolo e altezza delle articolazioni	237	La ripetizione	280
Il polso in linea retta	238	Ritmo	282
Il movimento delle dita a partire dalle nocche	239	Suddividere il ritmo cantando e battendo il tempo mentre suoni	282
L'appoggio delicato delle dita	240	La suddivisione	282
Coordinazione arco - mano sinistra in velocità	245	Accentuare con l'arco per marcare i gruppi ritmici	284
L'apertura della mano a partire dalle giunture di base	246	Accentuare con le dita per creare punti di riferimento ritmici	285
Stabilire l'equilibrio della mano a partire dalle dita superiori	246	Sollevare il dito all'ultimo momento	286
Allargare l'estensione del quarto dito	250	Figure puntate	287
Terze e ottave diteggiate	251	Suono + pausa = valore della nota	288
Rilassare la mano destra	253	Suonare sulla pausa	288
Flessibilità della mano destra	253	Punti e legature di valore	289
Suonare senza indice nel forte	254	Lo studio mentale	290
Suonare senza l'indice: colpi d'arco rimbalzati	254	La memoria	292
Il bilanciamento con il quarto dito	255	Studiare a memoria	292
Trascinare con il terzo dito	255	Memoria uditiva	292
Rilassare il braccio destro	256	Memoria visiva	292
Il sostegno del polso nella metà superiore	256	Memoria sensomotoria	293
Il ruolo del gomito durante l'arcata	257	Memoria analitica	293
Far leva sulla corda con il gomito	257	Guardare e pensare in anticipo	294
Allargare le dita per far leva	259	Percepire i rapporti tra le note	294
Crini piatti o inclinati	259	L'uso di accenti sulle note a rischio per la memoria	295
Arcate attive e passive	260	Suonare sotto tempo esagerando gli aspetti espressivi	296
Il cambio di corda guidato dal braccio o dalla mano	262	Tecniche base	297
Le riprese d'arco	264	Sperimentare con le proporzioni	297
Rotazione dell'avambraccio	265	Default: costruire buone abitudini	299
La ripetizione del movimento	265	Esercitarsi per la performance	304
I movimenti della mano durante la rotazione dell'avambraccio	266	L'esecuzione completa come forma di studio	304
Il rapporto tra il coivolgimento dell'avambraccio e quello del braccio	267	Ripetere più volte una breve frase	305
L'inizio e la fine delle note	268		
Indice degli esempi musicali			306
Indice generale			332

Introduzione

In *Practice* gli esempi musicali, tratti dal più classico repertorio solistico per violino, riflettono le tipiche esigenze musicali e tecniche che si presentano nel corso dello studio quotidiano.

A cosa servono le strategie di studio presentate in *Practice*?

Alcuni di queste strategie servono per migliorare la qualità del suono, l'intonazione, i cambi di posizione, il vibrato, il rilassamento muscolare e così via. Altre sono pensate per mettere a fuoco quali siano i problemi reali di un'esecuzione: spesso abbiamo la percezione che qualche cosa non funzioni, ma non realizziamo esattamente cosa e perché; oppure arriviamo a controllare l'esecuzione di un brano fino ad un certo punto ma non sappiamo cosa fare per progredire ulteriormente. Alcune delle strategie possono servire ad aumentare le difficoltà, in modo tale che possa risultare più agevole ciò che in seguito dovrà essere effettivamente realizzato. Altre strategie, oltre oltre a semplificare l'esecuzione di un particolare passaggio, contribuiscono a costruire e rinforzare la padronanza tecnica in generale. In questo modo, tutti i passaggi con caratteristiche simili risulteranno più facili, e richiederanno meno tempo per essere padroneggiati.

Progredire rapidamente

Qualunque sia la fase in cui ti trovi nel processo di apprendimento di un brano, i progressi più rapidi si realizzano grazie alla capacità di affrontare una frase o un passaggio da angolazioni diverse, in modo da rendere più facile isolare e realizzare i necessari adattamenti musicali e tecnici. Più sistemi hai per smontare e rimontare un passaggio, meglio è. *Practice* contiene un ampio repertorio di strategie diversificate: questo può permetterti di passare rapidamente dall'una all'altra, migliorando la qualità di esecuzione della frase o del passaggio attraverso l'applicazione di ogni nuovo approccio.

Quanto tempo richiedono queste strategie?

La maggior parte delle strategie, una volta apprese, dovrebbero richiedere solo una manciata di secondi, anche se la loro descrizione occupa mezza pagina e potresti aver bisogno di cinque minuti la prima volta che le utilizzi. Per esempio, una volta che sei in grado di alleggerire i cambi di posizione scivolando più volte molto rapidamente su e giù per la tastiera (*cambi di posizione "Trillati"*, pagina 183), questo gesto potrebbe diventare qualche cosa di automatico ed entrare a far parte della pratica quotidiana.

Lavorando su una breve frase di sedicesimi sciolti (semicrome), si potrebbe controllare l'intonazione mettendo in relazione ogni nota, una alla volta, con altre note o dita (*Verificare, porre in relazione, confrontare*, pagina 207); in seguito si potrebbe eseguire il passaggio utilizzando arcate legate per assicurarsi che le dita della mano sinistra cadano in maniera uniforme, (*Uso delle legature*, pagina 119); o ancora lavorare sulla chiarezza, la coordinazione e la purezza del suono eseguendo solo la prima nota, poi le prime due, poi le prime tre, etc. (*Aggiungere una nota alla volta*, pagina 21).

Inoltre potresti voler migliorare la qualità del suono eseguendo la stessa frase a diverse distanze dal ponticello (*Suonare una frase su ciascun punto di contatto*, pagina 48); infine decidere di lavorare sull'indipendenza del lavoro tra le due mani suonando il passaggio sulle corde vuote, mentre la mano sinistra è attiva sulla corda vicina (*L'arco suona su una corda a vuoto mentre le dita si muovono sulla corda adiacente*, pagina 61); e così via.

Una volta acquisita familiarità con le cinque strategie di studio appena descritte, è possibile utilizzarle tutte nel giro di pochi minuti. In pratica, queste diventeranno un approccio allo studio unico, intuitivo e senza interruzioni. Alcuni sistemi richiedono più tempo e possono occupare un'intera sessione di studio. Per esempio un musicista esperto potrebbe dedicare un'intera giornata a lavorare sull'ultimo movimento del Concerto di Tchaikovsky applicando i ritmi e gli accenti (*L'applicazione di varianti ritmiche*, pagina 36; *Le varianti con gli accenti*, pagina 43).

Una cosa migliora l'altra

Un sistema di studio spesso ne migliora automaticamente un altro. Per esempio, dopo aver studiato un passaggio applicando i ritmi, diventerà più facile anche controllarne l'esecuzione applicando gli accenti. E dopo esserti esercitato con i ritmi e gli accenti, ti troverai ad un livello più alto quando affronterai altri passaggi con altre modalità, come ad esempio iniziando lentamente e aumentando gradualmente la velocità con il metronomo (*la velocizzazione con l'uso del metronomo*, pagina 2).

Combinare i diversi sistemi di studio

I sistemi di studio possono integrarsi tra loro anche utilizzandone diversi contemporaneamente.

La velocizzazione con l'aiuto del metronomo è utile anche per esercitarsi con i ritmi o con gli accenti. Nel momento in cui curi l'intonazione di un passaggio a doppie corde suonando una corda alla volta mentre le dita si muovono su entrambe (*Suonare una corda*

alla volta mentre le dita si muovono su due, pag. 225), potresti curare anche la leggerezza delle dita (*Costruire la leggerezza della mano sinistra a partire dal PP*, pag. 234), oppure esercitarti con i ritmi, o ancora suonare allontanando il pollice dal manico del violino (*Alleggerire il pollice*, pag. 230). Quando studi per migliorare la qualità del suono con arcate arrotondate e profonde (*La profondità del suono: le inflessioni*, pag. 54), potresti anche suonare senza vibrato (*Il vibrato non sostituisce il suono*, pag. 133) oppure esercitarti sui cambi di corda eseguendoli come doppie corde (*L'anticipazione del cambio di corda*, pag. 102).

Una cosa per volta

Altrettanto spesso, lo studio più efficace può consistere nel lavorare su una sola cosa per volta invece di cercare di sistemare tutto in una volta sola. Diverse strategie e approcci presentati in *Practice* permettono di prendere facilmente in considerazione una sola caratteristica del repertorio che stai affrontando, per focalizzarti unicamente su quella.

Per esempio, potresti decidere di lavorare sull'intero concerto, concentrandoti solo sulle opportunità di usare più arco (*Strategia di esagerazione per sviluppare il controllo di una maggiore quantità d'arco*, pagina 117); oppure focalizzarti soltanto sul condurre l'arco in prossimità del ponticello (*Il punto di contatto*, pagina 57); o ancora controllare che tu stia davvero sempre bilanciando il peso dell'arco, invece di stringerlo con la mano destra (*Il bilanciamento con il quarto dito*, pagina 255). Potresti controllare l'intonazione ripercorrendo l'intero brano, intonando tutte le note corrispondenti a una corda a vuoto con la relativa corda vuota, e curando il rapporto delle note alterate (diesis o bemolli) con quelle naturali, inferiori e superiori (*L'uniformità dell'intonazione*, pagina 207). Potresti concentrarti sui cambi di posizione utilizzando le note di passaggio (*Note di passaggio*, pagina 160), in modo che, anche quando in seguito sarai concentrato solo sul fare musica, ti dimenticherai completamente dei cambi di posizione, e, grazie al lavoro svolto, potrai farlo con una sensazione di grande sicurezza.

Ringraziamenti

Le bozze preliminari di *Practice* sono state sottoposte a diversi insegnanti, musicisti e studenti, ai quali sono grato per i molti utili commenti ricevuti. Un ringraziamento particolare a Enrico Alvarez, Raymond Fischer, Guido de Groote, Kyra Humphreys, Peter Lale e Shirley Turner, per il controllo dettagliato delle diverse versioni del manoscritto. L'aiuto di Shirley è stato prezioso anche nella scelta delle fotografie. Grazie anche a Ian Baird, Walter Carrington, Alice Colby, Dorothy DeLay, Emanuel Hurwitz, Yfrah Neaman, Maciej Rakowski, Liz Watson, e molti altri, i cui suggerimenti e incoraggiamenti per il progetto sono stati fondamentali.

Migliorare il proprio modo di suonare in generale

La Parte 7 (*Muoversi con facilità e scioltezza*) si occupa di strategie che aiutano a controllare la tensione durante l'esecuzione. L'obiettivo ideale, realizzato da molti professionisti, è che braccia, mani e dita rimangano libere da qualsiasi forma di tensione e affaticamento, in modo tale che, alla fine dell'esecuzione di una sinfonia o di un concerto, si sentano leggere, equilibrate e libere come all'inizio. Le strategie suggerite mirano ad aggiungere migliaia di momenti di distensione ad ogni frase e ad ogni passaggio basando gli aspetti tecnici su principi generali di proporzione e meccanica. Sono inoltre presentati alcuni esercizi chiave per liberare la tensione nella schiena e nel collo, da inserire nel corso della routine di studio quotidiana.

La parte 8 (*Ulteriori esercizi essenziali*) tratta di ambiti più generali: il paragrafo riguardante la memoria (pag. 292) propone varie strategie per migliorare l'esecuzione a memoria, offrendo alcuni suggerimenti su come rendere queste strategie parte integrante dello studio giornaliero. Anche i principi chiave dello studio mentale (pagina 290), che costituiscono la base di tutto ciò che facciamo musicalmente e tecnicamente con il violino, sono inclusi in questo capitolo.

Infine, nella Parte 8 sono compresi anche gli *Aspetti tecnici di base* (pagina 297), che offrono una breve sintesi di alcuni elementi tecnici fondamentali.

Divertirsi facendo musica

Più strategie hai per esercitarti, più puoi combinarle tra loro per creare nuove routine e percorsi di studio unici e personalizzati. Se affrontato in questo modo, lo studio diventa un processo creativo infinito. È sempre stimolante, interessante e gratificante; si ottengono risultati rapidi e di ampio respiro nel minor tempo possibile e si centra l'obiettivo finale: essere in grado di fare musica senza che nulla lo impedisca.

Una volta al grande violinista russo Nathan Milstein fu chiesto cosa pensasse mentre suonava. «Niente, davvero», rispose, «sto solo cercando di non rovinare la musica!»



Jennifer King
all'inizio di una delle sessioni fotografiche.

Passaggi veloci

parte 1

Il tempo

Lo studio molto lento

1

Un giorno chiesero al leggendario Maestro Ivan Galamian quale fosse, a suo giudizio, il miglior modo di studiare, avendo solo una possibilità di scelta. Egli rispose: «Studiare alla metà del tempo, perché questo ti lascia il tempo di pensare».

Studiare “sottotempo” offre l’opportunità di poter pianificare, calibrare e controllare ogni aspetto dell’esecuzione, e questo consente di mantenere un ampio margine di sicurezza anche quando si torna ad aumentare la velocità.

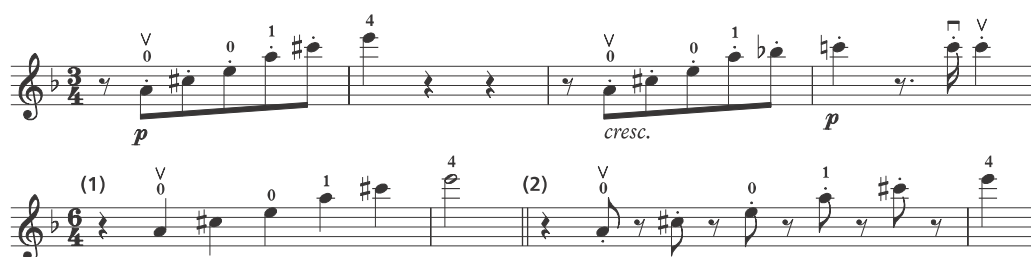
In quale misura si debba rallentare dipende dalle caratteristiche del brano o del passaggio interessato: se il brano è mediamente difficile, può essere sufficiente un moderato abbassamento della velocità, se è invece complesso e contiene molte difficoltà, è consigliabile portarlo ad un quarto del tempo indicato, o, eventualmente, anche più lento. Non è necessario fissarsi su una sola velocità: si possono studiare alcuni passaggi più lentamente di altri e alcune note più lente di altre anche all’interno della stessa frase o passaggio.

È possibile lavorare nello stesso modo anche su sezioni più ampie o interi movimenti della composizione.

¹ Cfr. anche *Suonare sotto tempo esagerando gli aspetti espressivi*, pag. 296, e *Altri modi per utilizzare l’esecuzione completa come forma di studio*, n°5 pag. 305

Esempio 1

Beethoven: Sonata in Fa Maggiore Op. 24 (*La Primavera*), 3° mov., batt. 18.

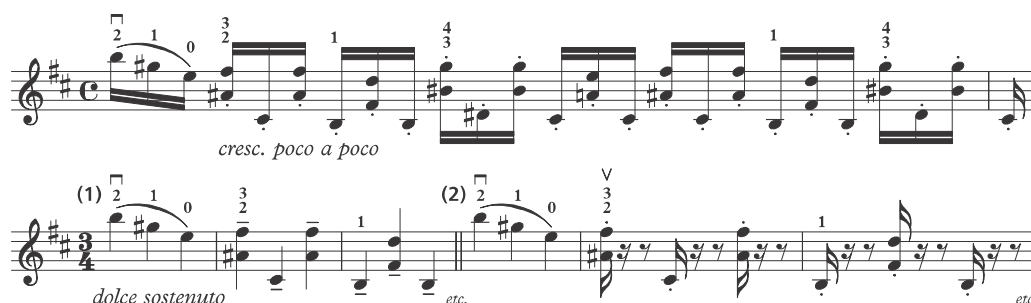


(1) Eseguire molto lentamente con molto arco.

(2) Eseguire molto lentamente, spiccato.

Esempio 2

Tchaikovsky: Concerto in Re maggiore op. 35, 1° mov., batt. 3.



- Eseguire come nell'esempio 1.

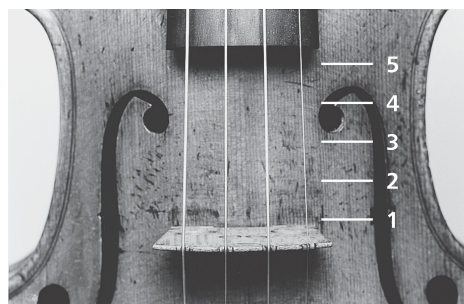
Il suono

parte 2

La qualità del suono

Dividi lo spazio compreso tra il ponticello e la tastiera in cinque “punti di contatto” (fig. 5):

- 1 Vicino al ponticello
- 2 Tra il ponticello e il punto centrale
- 3 Sul punto centrale
- 4 Tra il punto centrale e la tastiera
- 5 Sulla tastiera



I cinque punti di contatto

Vicino al ponticello la corda è soggetta a una forte tensione e risulta piuttosto dura sotto l'arco: per far sì che entri in vibrazione quando si suona sul punto di contatto 1, l'arco deve esercitare una certa pressione e scorrere lentamente. Vicino alla tastiera la corda sembra più morbida e cedevole e, per evitare di produrre un suono schiacciato, è necessario alleggerire la pressione e aumentare la velocità.¹

Ogni suono il risultato di una velocità e di una pressione ben definite: entrambi questi fattori dipendono dalla tensione della corda ad una determinata distanza dal ponticello.

A ogni distanza dal ponticello esiste una determinata velocità, che, combinata con una determinata pressione, produce la vibrazione più libera e, se necessario, più ampia possibile della corda. A meno che non si richiedano timbri più scuri e densi, anche quando si suona vicino al ponticello è la velocità dell'arco che condiziona il grado di pressione e non il contrario. L'arte dell'arco consiste, da sempre, nell'effettuare un movimento delicato e orizzontale sulle corde, a prescindere dalla forza imposta dalla resistenza delle corde in prossimità del ponticello. In ogni caso, dobbiamo evitare di esercitare una pressione eccessiva sulla corda.

Per evitare interferenze nei suoni gravi, suoni schiacciati o aspri, e per evitare di alterare l'intonazione con un'eccessiva pressione dell'arco:²

- Se la velocità dell'arco è costante, ma aumenti la pressione - avvicinati al ponticello
Se la velocità dell'arco è costante, ma ti avvicini alla tastiera - diminuisci la pressione
- Se la pressione dell'arco è costante, ma diminuisci la velocità - avvicinati al ponticello
Se la pressione dell'arco è costante, ma ti avvicini alla tastiera - aumenta la velocità
- Se il punto di contatto è costante, ma diminuisci la velocità - diminuisci la pressione
Se il punto di contatto è costante, ma aumenti la pressione - aumenta la velocità

Per evitare interferenze di alte frequenze, fischi (anche armonici), e per evitare di produrre un suono privo di sostanza:

- Se la velocità è costante, ma diminuisci la pressione - avvicinati alla tastiera
Se la velocità è costante, ma ti avvicini al ponticello - aumenta la pressione
- Se la pressione è costante, ma aumenti la velocità - avvicinati alla tastiera
Se la pressione è costante, ma ti avvicini al ponticello - diminuisci la velocità
- Se il punto di contatto è costante, ma aumenti la velocità - aumenta la pressione
Se il punto di contatto è costante, ma diminuisci la pressione - diminuisci la velocità

¹ Un primo passo efficace per gli studenti alle prime armi può essere quello di premere la corda con l'indice sul punto di contatto 5 (senza usare l'arco), e poi sul punto di contatto 1. Premendo e rilasciando delicatamente la corda alcune volte, se ne percepiscono immediatamente la tensione e l'elasticità: Lo studente dovrà poi eseguire alcune arcate su questi due punti estremi “sentendo” la corda con i crini dell'arco invece che con l'indice.

² Cfr. *La pressione dell'arco e l'intonazione*, pag. 60

parte 3

La distanza dal ponticello

Durante l'esecuzione di accordi a quattro corde spesso l'arco deve avvicinarsi al ponticello. In alternativa, è anche possibile suonare con minore pressione sulle corde superiori; tuttavia, nel caso di un accordo vigoroso, si dovrà suonare leggermente più lontano dal ponticello sulle corde inferiori e più vicino su quelle superiori.¹

- Esagerando a scopo di studio, inizia l'accordo sulla tastiera e terminalo vicino al ponticello. In seguito, il normale spostamento risulterà naturale e automatico.

Esempio 1

Brahms: Sonata in SOL op. 78, 1° Mov., batt. 24

Esempio 1

- (1) Se l'accordo contrassegnato da '+' viene eseguito sul punto di contatto 2 si otterrà probabilmente un suono grattato sulle due corde inferiori.²
- (2) Se l'accordo viene eseguito sul punto di contatto 4, il suono delle due corde superiori potrebbe facilmente schiacciarsi.
- (3) Utilizza l'esagerazione a scopo di studio, suonando le due note inferiori sul punto di contatto 4 e quelle superiori sul punto di contatto 2.

² Cfr. Fig. 5, pag. 47

Esempio 2

Bartók: (trascrizione Szekely) Danze Rumene, N° 1, batt.12

- Esagera lo spostamento di punto di contatto come segue:

① ② ③ ④ = punti di contatto

Exercise 1, measures 1-4. The notation shows a sequence of notes: G4 (4), A4 (4), B4 (4), and C5 (1). The dynamics are *p*, *mp*, *f*, and *mf*.