

la tecnica di david russell in
165 consigli

edizioni an:na

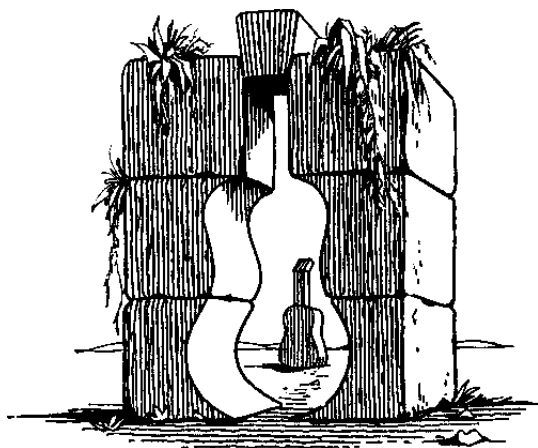
2007

La técnica de David Russell en 165 consejos

por Antonio de Contreras

El autor del libro, Antonio de Contreras, es profesor de guitarra en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba y escribió este texto en base a los apuntes que fueron tomados en los diversos cursillos que David Russell impartió en Sevilla entre los años 1992 y 1998.

Con un prólogo de Antonio Duro, profesor de guitarra del Conservatorio Superior de Música de Sevilla, este libro fue editado por primera vez en 1998 (disponible en pdf aquí: <http://guitarra.artelinkado.com>).



QUESTA EDIZIONE È STATA IMPAGINATA DA ANNA DE LUCA NELL'APRILE DEL 2007. LA TRADUZIONE DALL'ORIGINALE SPAGNOLO È A CURA DI BRUNO D'AVANZO. L'UTILIZZO È RISERVATO STRETTAMENTE ALLO STUDIO PRIVATO E PERSONALE. LA RIPRODUZIONE E LA DIFFUSIONE A USO COMMERCIALE SONO VIETATE COME DA VIGENTI LEGGI A TUTELA DEL DIRITTO D'AUTORE. LA FOTO DI DAVID RUSSELL E LE IMMAGINI DIDATTICHE SONO TRATTE DAL SITO WWW.DAVIDRUSSELLGUITAR.COM.

Sommario

1	TECNICA	4
1.1	Sulla tecnica in generale	4
1.2	LA MANO SINISTRA	5
1.2.1	Spostamento longitudinale	5
1.2.2	Contrazione-estensione	6
1.2.3	Vibrato	6
1.2.4	Legato, note di abbellimento	7
1.2.5	Portamento	8
1.2.6	Barrè	8
1.3	LA MANO DESTRA	10
1.3.1	Arpeggi, accordi arpeggiati	10
1.3.2	Braccio	10
1.3.3	Tocco delle dita i-m-a	11
1.3.4	Pollice	12
1.3.5	Volume	12
1.3.6	Timbrica	13
1.3.7	Tremolo	14
1.3.8	Trillo	14
1.4	COORDINAZIONE DELLE DUE MANI	15
2	LA MUSICA	16
2.1	Fraseggio, accenti	16
2.2	Armonia	17
2.3	Ritmo	18
2.4	Alcune note su aspetti stilistici e formali	19
3	TECNICHE DI STUDIO	20
4	ATTEGGIAMENTO DEL MUSICISTA: INTERPRETAZIONE IN PUBBLICO	22

1 TECNICA

1.1 SULLA TECNICA IN GENERALE

1. Impariamo a superare difficoltà specifiche in studi specifici, e poi non ci riescono le stesse cose in altri contesti. Bisogna imparare a *decomporre* le difficoltà nei loro elementi tecnici, comprenderli e applicare i conoscimenti tecnici appresi.

2. Bisogna dedicare una parte del giorno alla tecnica. Se si fa la tecnica dentro dei brani, questi si convertono in una *corsa ad ostacoli*.

3. Durante lo studio della tecnica non ci devono essere movimenti sbagliati delle mani. Interpretando un brano in pubblico ci possiamo permettere qualche errore, facendo tecnica no: **stiamo creando buone abitudini**.

4. Studiare male si può paragonare a cercare di raccogliere un oggetto dal suolo mentre andiamo in bicicletta: anche passandoci davanti cento volte non riusciamo mai a raccogliarlo. Bisogna fermarsi, scendere dalla bicicletta, raccogliere l'oggetto e proseguire.

5. Se non lo evitiamo la tensione muscolare si va *accumulando* da una difficoltà all'altra. Per evitarlo, praticare la prima difficoltà, fermarsi, rilassare, praticare la seconda e così via.

6. «Se lo puoi fare una volta bene lo puoi fare sempre bene».

7. Digitare sempre cercando la maggiore fluidità nel fraseggio. Suonare la frase in questione a pezzi e vedere dove si può fermare il suono e dove no, per stabilire la digitazione più adeguata.

8. Un buon trucco per scoprire digitazioni più facili: leggere il pezzo a rovescio, cioè cominciare collocando la posizione difficile, alla quale si arriva sempre male, e ricostruire la frase all'indietro.

9. In una frase con una traslazione, fare in modo che quest'ultima non coincida con un punto importante della frase perchè non si noti l'inevitabile taglio del suono nel fraseggio.

10. Esiste una parte estremamente difficile: tentare di produrre un messaggio unitario. Non importa tanto se non si suonano tutte le note, l'importante è dotarle di senso, suonare *nei posti* (precisione ritmica) e con senso della *direzionalità*.

11. Distribuire le difficoltà fra le due mani. A volte bisogna ridurre le difficoltà di una mano per aumentarle all'altra e viceversa.

1.2 MANO SINISTRA

1.2.1 SPOSTAMENTO LONGITUDINALE

12. Non accentuare la nota iniziale dopo uno spostamento longitudinale, a meno che lo richieda la musica. Molte volte si accentua una nota per questioni puramente meccaniche, in una posizione musicalmente non pertinente.

13. È meglio accettare che si «arriverà tardi» dopo uno spostamento molto difficile che accorciare la nota precedente per avere più tempo per il cambio di posizione, perchè nel secondo caso *richiamiamo l'attenzione del pubblico* verso il punto difficile.

14. Se si deve accorciare una nota è meglio suonarla più piano, vibrarla un poco, e suonare *un po'* più forte la nota che continua la frase; mai accentuare la nota che si deve accorciare, a meno che non gli corrisponda musicalmente.

15. Se è inevitabile interrompere una frase, cercare la maniera di **giustificarlo musicalmente**: sostenere (con vibrato) la nota precedente, o meglio preparare l'interruzione con un *rallentando* che lascia tempo fra le note, come se avvisasse che la nota dell'interruzione arriverà in ritardo.

16. Per occultare gli spostamenti logitudinali: *diminuendo*, ma *a tempo*: evitare il riflesso di accelerare per superare più velocemente la difficoltà, perchè l'unica cosa che otterremmo sarà richiamare l'attenzione del pubblico sulla difficoltà.

17. Terze successive nelle note acute: evitare spostamenti continui. Muovere il pollice solo quando è necessario cercando (e memorizzando) punti di appoggio che servano possibilmente per un paio di terze ciascuno. Pianificare i luoghi più adeguati per ubicare le inevitabili interruzioni del suono.

18. Se c'è una nota ripetuta prima di uno spostamento non ripetere con lo stesso dito, ma cambiare il dito con un altro che favorisca il seguente spostamento.

1.2.2 CONTRAZIONE-ESTENSIONE

19. I muscoli della mano sono fatti per chiuderla. Sono fatti in modo che quando la mano è aperta, sono in tensione perchè hanno una tendenza naturale alla contrazione. Per questo motivo, prima di un'estensione, bisogna inviare un *comando addizionale di rilassamento*, per compensare la tendenza naturale alla contrazione.

20. È sempre preferibile una estensione 1-2 a una estensione 3-4.

21. Se abbiamo una estensione troppo grande: *portare* l'attenzione del pubblico verso uno degli estremi della tessitura, cioè la prima voce o il basso (studiare quale dei due presenta un maggiore interesse musicale), lasciando l'altro estremo in secondo piano ed occultando perciò la perdita di qualità sonora.

22. Dopo una estensione, la prima cosa da fare è rilassare, e poi spostare, non spostare con la mano in posizione di estensione (forzata o tesa). Così durante lo spostamento la mano riposa (ed è il braccio che lavora).

1.2.3 VIBRATO

23. Il vibrato è uno dei principali effetti espressivi della chitarra, nonostante ciò la maggioranza dei chitarristi lo realizza in maniera intuitiva e non è facile trovare nei metodi uno studio sistematico su come praticarlo. Personalmente mi sono dedicato molto al suo studio, forse per la mia formazione iniziale come violinista.

24. Evitare il vibrato nervoso incontrollato: praticarlo con il metronomo. Si può cominciare impostandolo a 60 e suonando note lunghe con 2 oscillazioni per ogni ciclo.

25. Praticando il vibrato come nel punto precedente possiamo aumentare progressivamente la velocità senza alterare troppo la posizione della mano fino ad arrivare a 120 per un vibrato tranquillo o 160 per un vibrato intenso.

26. Per maggiore forza e controllo, si possono usare due dita per fare il vibrato.

27. Se la musica ci chiede un vibrato e abbiamo una posizione con barrè: lasciarla (se si può) e vibrare non immediatamente, ma con un pò di ritardo e più lentamente.

28. In un brano, pianificare l'uso di vibrati a diverse velocità, cioè definire un **piano dei vibrati** e non abusare di questa risorsa.

29. Se si vuole fare una nota piú allegra (specialmente le note acute): vibrare un po piú rapido.

30. In una nota veloce non si può fare un vibrato lento: non c'è ne è il tempo e suona come se avessimo stonato.

31. Se non possiamo mantenere un suono acuto nel canto possiamo vibrarlo in pianissimo con una nota molto arrotondata e attirare subito l'attenzione sul basso o su di un'altra voce. La nota acuta continuerà a *suonare* nella memoria dell'ascoltatore.

32. Si può fare una piccola corona in una nota culminante della frase vibrandola e, per accentuare l'espressione, *sospendendo momentaneamente il tempo*, ma bisogna farlo in modo molto sottile: immaginiamo di lanciare un oggetto verso l'alto, c'è un momento in cui rimane immobile prima di iniziare a cadere.

33. Il vibrato nella melodia è un'*arma musicale* per attrarre l'attenzione. Se lo usiamo sempre perde il suo effetto.

1.2.4 LEGATO, NOTE DI ABBELLIMENTO

34. I legati utili sono quelli che ci *obbligano* a fare frasi musicali. Gli altri (quelli puramente meccanici) bisogna toglierli o, se non si può, compensarli con la timbrica (non si deve notare che si impone la meccanica sulla musicalità).

35. I gruppetti romantici sono piú sensuali (piú lenti, quasi senza pressione sulla nota iniziale). Quelli barocchi sono piú astratti (piú rapidi e con piú accento sulla nota iniziale).

36. In generale si possono interpretare i gruppetti ritardando un poco l'inizio ed accelerando progressivamente per recuperare il tempo *rubato* al principio.

37. Dopo un mordente (che suole terminare con un inevitabile schiocchetto), vibrare un poco la nota per occultarlo.

38. Appoggio: accentuare l'appoggio e piano la risoluzione (o, ancora meglio, piú che accentuarlo, renderlo piú interessante: vibrato nella seconda metà della nota).

39. Gruppetti lunghi (di quattro o più note): non attaccare forte la nota iniziale; l'attacco forte si fa per «paura di perdere suono», ma è assurdo: il suono si rinnova ad ogni legato. L'unica cosa che otterremo è squilibrare il gruppetto.

40. Digitazione consigliata per le terzine su due corde: a-i-m-p (con a e m sulla corda più acuta).

41. Se in una terzina c'è un'indicazione di *crescendo* e non si può fare (perchè lo stiamo facendo in una sola corda): fare un leggero *accele-rando*: l'effetto sonoro compenserà la carenza, perchè aumenta l'interesse.

1.2.5 PORTAMENTO

42. È meglio non suonare la nota iniziale, *atterrando* piuttosto sulla corda a partire da un punto indefinito.

43. In Tárrega e nella musica del tardo romanticismo: bisogna arrivare prima alla nota di destinazione e poi suonarla anche.

44. Il portamento si usa molto ed è molto adatto, anche se non è scritto, nei cambi di posizione dei tremoli romantici.

45. Nel periodo classico i portamenti sono morbidi e discreti, con la nota iniziale e la finale molto chiare.

1.2.6 BARRÈ

45. Considerare la possibilità del barrè *scorrevole* o *mobile* per rendere più semplici le digitazioni (specialmente per evitare il movimento trasversale inutile del dito 1) e per non rompere la continuità del fraseggio.

47. Il problema del barrè è la distribuzione della forza lungo il dito piuttosto che la pressione. Se si apprende a controllare con che parte del dito facciamo pressione si risolve.

48. Se stringiamo molto, ma in una cattiva posizione, il dito tende a curvarsi, per cui non suoneranno mai tutte le note. Il problema normalmente è nel centro, dove si perde suono per mancanza di forza. Bisogna imparare a fare pressione nella parte centrale e a usarla solo quando sia necessario.

49. Il barrè storto (che si estende a due tasti consecutivi) può essere molto utile. Esercizio: partendo da un barrè dritto, inclinare la parte della base dell'indice un semitono più in basso mantenendo il resto dell'accordo, poi raddrizzare il barrè ritornando alla posizione iniziale (ma un tasto più bassa) e proseguire scendendo in questo modo quattro o cinque tasti.

Giuliani, *Rossiniana* n.1Granados, *Valses Poéticas*

1.3 MANO DESTRA

1.3.1 ARPEGGI. ACCORDI ARPEGGIATI

50. Il terzo o quarto accordo di un gruppo, se ha una funzione di risoluzione, si può interpretare arpeggiato (in opposizione ai precedenti), più forte e un po' ritardato.

51. Negli arpeggi evitare il movimento del braccio che traccia un percorso lungo le corde (di traiettoria circolare con centro nel gomito).

52. È meglio suonare gli accordi arpeggiati dove c'è l'instabilità tonale (dominanti, accordi dissonanti). Al contrario, gli accordi di risoluzione della tensione si possono suonare meglio *plaque* e piano.

53. Se troviamo un arpeggiato lungo (di due ottave più o meno) che finisce in una nota nel registro super acuto: appoggiare la nota finale e vibrarla un poco.

54. Se dobbiamo fare vari accordi arpeggiati consecutivi: non arpeggiarli tutti alla stessa velocità.

55. Per fare in modo che una progressione di accordi suoni più fluida e facile: rilassare un po' il tempo e arpeggiare con rubato l'accordo che precede la progressione.

1.3.2 BRACCIO

56. Evitare il movimento del braccio con asse nel gomito (cfr. n. 51) nel piano parallelo alla cassa per realizzare arpeggi e scale (in generale per percorsi da grave a acuto o viceversa), si deve collocare la mano in una posizione che permette di arrivare comodamente a tutte le corde senza movimento del braccio.

57. Evitare movimenti gestuali della mano e del braccio destro che non apportano niente musicalmente e tecnicamente fanno perdere la posizione.

1.3.3 TOCCO DELLE DITA I-M-A

58. Il tocco normale è per aria (*tirando*), non tirando verso fuori o parallelamente alla cassa ma piuttosto spingendo la corda verso la tavola armonica.

59. Appoggiare o tirare? L'importante è cercare una posizione della mano che ci permetta tenere vicini entrambi i tocchi e dare omogeneità a entrambi, in modo che non ci sia differenza qualitativa (contrasto timbrico) e che la differenza fra i due tocchi sia solo quantitativa (di maggiore volume e pienezza sonora nel tocco appoggiato).

60. Bisogna anche cercare una posizione che ci permette toccare tirando con alcune dita mentre appoggiamo con altre.

61. Oltre al movimento normale (verso il palmo della mano) l'anulare realizza, durante il tocco della corda, un altro movimento molto lieve, quasi impercettibile, di rotazione in senso orario, cioè tendendo a girare leggermente il polpastrello verso il dito medio.

62. Il rumore dell'unghia si produce perchè il dito passa per la corda più lentamente del dovuto. Bisogna toccare di un colpo solo, più velocemente possibile. È una questione di velocità e non di forza; bisogna dominare questa alta velocità nel passaggio per le corde tanto a maggiore come a minore forza.

63. Per le corde con avvolgimento: cercare un tocco «meno angolato», cioè più perpendicolare, per non grattare.

64. Per le scale rapide nelle corde gravi è molto buona la digitazione p-i.

65. Nei legati doppi o movimenti simultanei e ripetuti delle dita (per esempio i-m), mantenere uniforme la distanza di separazione fra le dita.

66. Se si vuole far risaltare la nota intermedia, provare la digitazione p-m-a invece di p-i-m.

67. Per far risaltare il basso in una doppia corda 6^a-5^a: suonare il basso con l'indice e la 5^a con il pollice (incrociando le dita).

1.3.4 POLLICE

68. Mantenere fissa l'ultima falange del pollice per il tocco con l'unghia.

69. Il pollice appoggiato è quasi un *lusso* che non possiamo adoperare costantemente perchè ci sposiziona la mano, per questo bisogna selezionare con attenzione i tocchi che vogliamo fare con questo attacco.

70. Una volta emessa la nota si può piegare l'ultima falange del pollice (in quanto già non pregiudica il suono).

71. Si può alzare un po' il polso per dare più gioco al pollice, in modo che non sia un'estensione del braccio ma piuttosto un dito autonomo come gli altri.

72. Per spegnere i bassi col pollice il polso deve essere basso ma, una volta spenti, tornare subito alla posizione naturale.

1.3.5 VOLUME

73. Suddividere bene e dosare il volume: bisogna fare un **piano di distribuzione del volume** lungo il brano o il movimento.

74. Accentuare le note con qualità e rotondità del suono, invece di aumentare semplicemente il volume.

75. Se dopo un forte viene un pianissimo nella voce soprano: attaccare con meno angolo, cercando un suono più chiaro e pungente (se cerchiamo un suono rotondo, in pianissimo non si sentirebbe niente).

76. Se dobbiamo dare forza a un accordo finale (non arpeggiato) di una frase che è già in forte, ritardare un poco la sua apparizione: il silenzio creerà aspettativa che servirà per accentuare ancora di più la sua apparizione.

77. Se vogliamo dare più forza a una nota: ampliare il movimento del dito, ma senza muovere la mano; il percorso del dito deve spingere la corda verso dentro.

78. Quando c'è una nota tenuta nella voce soprano e due note intermedie simultanee (con indice-medio) come accompagnamento in semicroma ripetute: queste due note devono essere come un'eco della nota di soprano che decade.

79. Quando, a due voci, c'è un pianissimo nella voce superiore e un fortissimo improvviso nel basso: premere (spingere la corda) preparando l'attacco un poco prima di suonarla per evitare l'*effetto pinza* (che saltino le due voci in forte).

80. Nella musica barocca, anche se esistono i crescendi e diminuendi, è meglio pensare in termini di differenti piani sonori del volume con una certa autonomia fra di loro.

1.3.6 TIMBRICA

81. In realtà ciò che produce il suono è l'ultimo contatto dell'estremità dell'unghia con la corda (*l'uscita dalla corda*).

82. Se si fa un cattivo disegno e poi ci si mettono sopra colori troppo vivi l'effetto sarà un disastro. Se si fa un buon disegno (fraseggiare correttamente) e ci si può mettere sopra qualche colore (risorsa timbrica), così sottile che non si avverte, il risultato è ancora migliore. Ma non è il caso di rovinare un buon disegno con colori non indovinati (effetti timbrici mal eseguiti o trasandati).

83. Per ottenere questi *colori sottili*, si può apprendere ascoltando attentamente buona musica orchestrale piuttosto che cercando topici fra i chitarristi.

84. Per le corde basse nelle posizioni fra la I e la IV conviene avvicinare un poco la mano al ponte, dando un timbro più metallico ma più efficace.

85. Se si fanno cambi di suono deve essere evidente la nostra intenzione, perchè in modo contrario possono sembrare errori di mancata omogeneità sonora prodotti da tecnica scadente.

86. Se vogliamo che sembri più veloce di come stiamo realmente suonando: articolare un po' staccato.

87. Per le corde libere o le prime posizioni è più adeguato un suono più aperto (con minore angolazione), per le posizioni superiori un suono chiuso (più rotondo, più angolato).

88. Se abbiamo una melodia in armonici e accompagnamento in note naturali, non dobbiamo interrompere mai le note della melodia. Bisogna cercare le digitazioni che ci permettano di fare l'accompagnamento in altre corde senza interromperle.

89. Armonici ottavati nelle corde con avvolgimento: usando il pollice per produrre la nota riescono piú puliti.

90. La quinta corda negli acuti non suole suonare bene in nessuna chitarra. Se questo risulta troppo evidente è meglio cercare un'altra digitazione che lo eviti.

91. Bisogna studiare il suono di ogni nota della nostra chitarra e trovare le **note buone** e **cattive** per sfruttarle o evitarle quando sia possibile.

92. Paradossalmente, le chitarre buone tendono ad accentuare i difetti tipici di tutte le chitarre (dato che sono piú sensibili, lo sono anche per questo).

1.3.7 TREMOLO

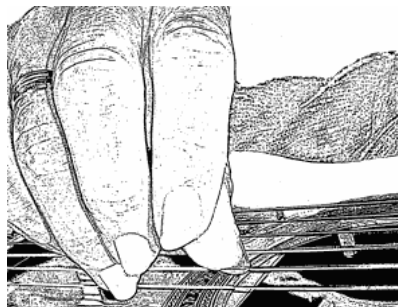
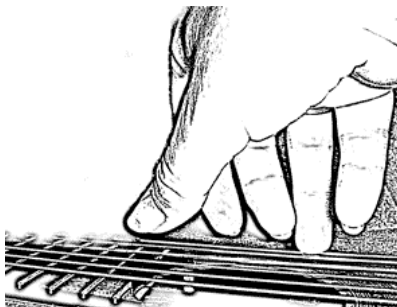
93. Il tremolo ottimale è quello con un buon anulare (normalmente non si coordina bene, perchè ha l'unghia piú lunga nella maggioranza dei casi).

94. Per lavorare sul tremolo con il metronomo, si può mettere l'accento per alcuni minuti su ogni dito, assicurandoci di essere in condizione di suonarlo equilibratamente.

95. Per collegare un tremolo con quanto gli segue possiamo proseguire lo stesso ritmo o fare un ritardando esagerando sulle ultime note del tremolo e cominciare a tempo la frase normale (in modo che sia chiaro che comincia un'altra cosa).

1.3.8 TRILLO

96. Deve suonare piú forte, non piú piano, dal momento che è una enfattizzazione ed un fattore di tensione. Di solito funziona bene fare un crescendo dentro del trillo, cominciando piú lento e accelerando verso la fine.



97. Ci sono vari modi di ottenere un trillo che ci permetta di fare quanto detto nel punto precedente. Personalmente il trillo su due corde mi sembra molto soddisfacente. Si può fare: a) con p-i, come i liutisti b) con a-i-m-p (cfr. n. 40).

98. Per fare pratica con il trillo a cui ci si riferisce alla fine del punto precedente, si può fare prima simultaneamente “p-a” e “i-m”, e poi in successione, fino ad integrare i due gruppi in una continuità sonora.

1.4 COORDINAZIONE DELLE DUE MANI

99. Quando si suona forte bisogna stare attenti a non spingere più del necessario con la mano sinistra.

100. La maggioranza delle persone che eseguono con un suono *staccato* lo fa per un problema di coordinazione delle due mani.



2 MUSICA

2.1 FRASEGGIO. ACCENTI

101. Regola generale: non si deve notare la meccanica (gli accenti imposti dalla meccanica spesso contraddicono gli accenti musicali).

102. Per studiare il fraseggio conviene (specialmente in musica di contrappunti) studiare una sola voce e poi aggiungere le altre (deve continuare a suonare bene).

103. È meglio suonare prima il brano senza accentare niente (come se stessimo suonando un clavicembalo), e poi decidere gli accenti e provare senza pregiudizi varie possibilità.

104. Gli intervalli difficili da intonare si possono ritardare un po' (da più sensazione di cantabilità).

105. Nel contrappunto, tener presente la necessità di dare *personalità* ai temi: cercare una curva melodica che li faccia riconoscibili anche quando appaiono dentro di una trama polifonica complessa.

106. Il repertorio di Bach è un esercizio di equilibrio. Per avere una buona riuscita possiamo lavorare in due fasi:

1. Mettere le dita nelle posizioni giuste
 2. Togliere gli accenti superflui di ogni voce, che ci fanno pensare più in verticale che in orizzontale.
- Quando è suonato con un buon fraseggio *suona facile*.

107. I pezzi barocchi bisogna fraseggiarli prima senza legati, per poter progettare con libertà la parte finale dei fraseggi; poi si può vedere se se ne può introdurre qualcuno.

108. In Bach si possono usare trilli o mordenti nei momenti di tensione o per enfatizzare note importanti.

109. C'è una maniera di accentare senza dare più volume: ritardando un poco la nota (come fanno i clavicembalisti).

110. Per rendere più morbide le interruzioni che a volte sono inevitabili: usare un rubato sottile e leggero.

111. Se abbiamo una linea di soprano che dovrà essere interrotta a causa di frequenti cambi di posizione, dobbiamo attirare l'attenzione su di un'altra voce.

112. Se non c'è altra alternativa che interrompere, sviluppare la frase in modo tale che *la interruzione abbia una ragione*, cioè che si percepisca come una cosa giustificata musicalmente.

113. Non abusare dell'accentazione iniziale della battuta, specialmente nel Rinascimento e Barocco è più importante il *sensu musicale della frase* che l'accento all'inizio della battuta. Per esempio non si devono accentare le note di parti forti della battuta che coincidono con la fine della frase.

114. Le frasi devono avere le proprie respirazioni, come se stessimo suonando uno strumento a fiato.

115. Nelle ripetizioni si può provare a cambiare l'accentazione della frase (non sempre è soddisfacente, ma a volte un cambio sottile dà la varietà necessaria).

116. Due note successive su due corde differenti non danno la sensazione di formare una *parola*, cioè non contribuiscono al fraseggio, a meno che non si abbia abbastanza tecnica da non far notare che stanno su due corde differenti.

117. Una frase con crescendo, accelerando o entrambi non deve essere fatta per forza in modo graduale. A volte è meglio cambiare poco al principio e risparmiare per una spinta finale.

118. Due segreti per il riposo nel fraseggio: leggero rubato nell'accompagnamento e abbassare il volume.

119. Se abbiamo una frase formata da tre parti nelle quali si va accumulando la tensione, possiamo suonare la prima in rubato, la seconda meno e la terza con un ritmo molto quadrato.

2.2 ARMONIA

120. Quando cambia l'armonia: pensare ad un'emozione (arrabbiata, allegra, triste, seducente...).

121. L'interesse di solito sta nella nota che ha bisogno di risoluzione. (cfr. anche il n. 52).

2.3 RITMO

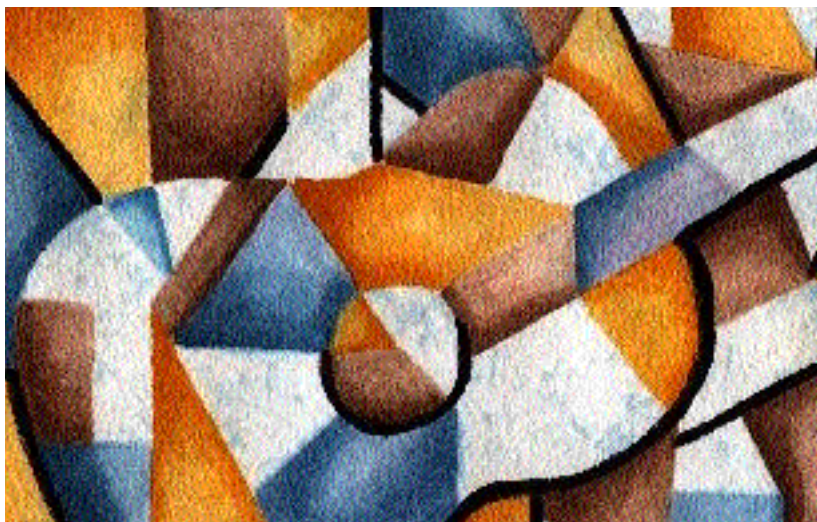
122. In generale, il ritmo si trascura troppo frequentemente, dato che suoniamo quasi sempre soli. Bisogna dedicargli molta attenzione, specialmente, per esempio, in passaggi rapidi di accordi arpeggiati, dove il movimento della mano destra in un solo gesto ripetuto può produrre accelerazioni in ogni arpeggio che alla fine danno come risultato un movimento ritmico ondulatorio invece di uno regolare.

123. Non anticipare i bassi (risorsa espressiva molto comune); pensare che ci possono essere degli ascoltatori che seguono la linea del basso e si sorprenderanno se trovano improvvisamente una nota prima del previsto.

124. Per fare in modo che le scale rapide sembrino più virtuose, rallentare all'inizio e accelerare alla fine.

125. Quando ci sono cambi di ritmo dentro di un brano bisogna dargli un *senso*, fare qualcosa di musicale nei nessi, altrimenti potrebbe risultare in un effetto simile a quando diamo un colpo al giradischi e la puntina salta a un altro brano.

126. Suonare in *rubato* tutti gli arpeggi (per esempio nel primo movimento di *La Catedral*), da troppa importanza all'accompagnamento: suonare in *rubato* solo gli arpeggi che vanno con le note che si vuole far risaltare.



2.4 ALCUNE NOTE SU ASPETTI STILISTICI E FORMALI

127. Conviene stare molto attenti al tempo in cui è scritto un brano. Per esempio, in generale una Alemanda si scrive in due quarti, non in quattro quarti, per cui interpretandola dobbiamo pensare in binario, non in quaternario.

128. L'interpretazione delle Sarabande di solito guadagna in interesse se si accentua il secondo tempo

129. Una suite per liuto in Mi bemolle si trascrive alla chitarra in Re (con il basso in Re), ma si può suonare in Mi bemolle mettendo un capotasto mobile sul primo tasto.

130. Attenzione ai tempi ternari del romanticismo: il Walzer viennese tipico, che influenza gran parte del nostro repertorio di quest'epoca, ha l'accento sul terzo tempo invece che sul primo,

131. Le Variazioni non devono suonare come se fossero un insieme di brani minuscoli che ripetono lo stesso schema: bisogna integrarle, dato che il messaggio musicale che si deve comunicare è l'insieme.

132. I silenzi fra le variazioni sono importantissimi: sono momenti di massima comunicazione, di accumulazione progressiva della tensione che si mantiene per la seguente variazione e si porta fino alla fine.

133. Le Fughe sono veri e propri esercizi di equilibrio e controllo. Si può cominciare *pianissimo* e molto a tempo. Ogni volta che comincia una voce si deve alzare di un punto il volume.

134. Nei preludi c'è sempre un frammento di caos (rubato) prima del finale.

135. Sor e Aguado aggiungevano alcune note per completare le armonie nelle ripetizioni; possiamo osare fare lo stesso nelle nostre interpretazioni.

136. Considerare i brani dal punto di vista orchestrale e concertistico: gli *assolo* si possono fare più rubato e piano.

137. È tipico della scrittura chitarristica di Sor l'uso di schemi melodici che permettono di mantenere il barre fisso, come si fa oggi nel flamenco. Conviene tenerlo presente in alcuni casi.

3 TECNICHE DI STUDIO

138. Tecnica per memorizzare: cominciare dalla fine all'indietro. Sembra contorto o triviale, ma il suo proposito è invertire l'attitudine normale dell'interprete: ci muoviamo sempre da *quello che conosciamo meglio* verso quello che abbiamo conosciuto più di recente (più insicuro, meno affidabile). Quando memorizziamo dalla fine al principio suoniamo a partire da ciò che conosciamo meno verso ciò che conosciamo di più, aumentando la sicurezza.

139. Non memorizzare involontariamente, senza accorgersene, ma farlo in modo cosciente e volontario.

140. Nella prima memorizzazione è molto importante dopo mezz'ora tornare a memorizzare, anche solo per dieci minuti (*rinforzo*). È altresì importante la motivazione: bisogna fissare delle scadenze (anche se sono fittizie).

141. Dopo aver memorizzato il brano è conveniente registrarlo e, davanti allo spartito, impartire una *lezione a se stessi* notando i difetti.

142. Il cervello può funzionare come un *registratore*, in particolare possiamo usare quest'abilità per raffinare la meccanica. Si tratta di ripetere molto piano i passaggi difficili per *registrare* nella memoria il movimento corretto (ma attenzione a non registrare movimenti scorretti che si fissano ugualmente e poi sono difficili da cancellare).

143. Concentrazione: Per lavorare su di essa si può fare pratica in *ambiente con distrazioni* (davanti alla TV, a fianco di una persona che dà fastidio, etc.). Se superiamo questa situazione abbiamo aumentato la nostra capacità di concentrazione.

144. Suonare solo il canto o solo l'accompagnamento per studiare un brano.

145. Non studiare continuamente per più di 40 o 50 minuti. Cambiare attività e dopo tornare al lavoro.

146. Piano per una sessione di tre ore:

- Mezz'ora di tecnica
- Due ore di studio di un brano (con una pausa nel mezzo)
- Mezz'ora di ripasso di ciò che già si conosce.

147. Di mattina è meglio affrontare brani nuovi (perché siamo più ricettivi). Di sera fare pratica con *situazioni da concerto*.

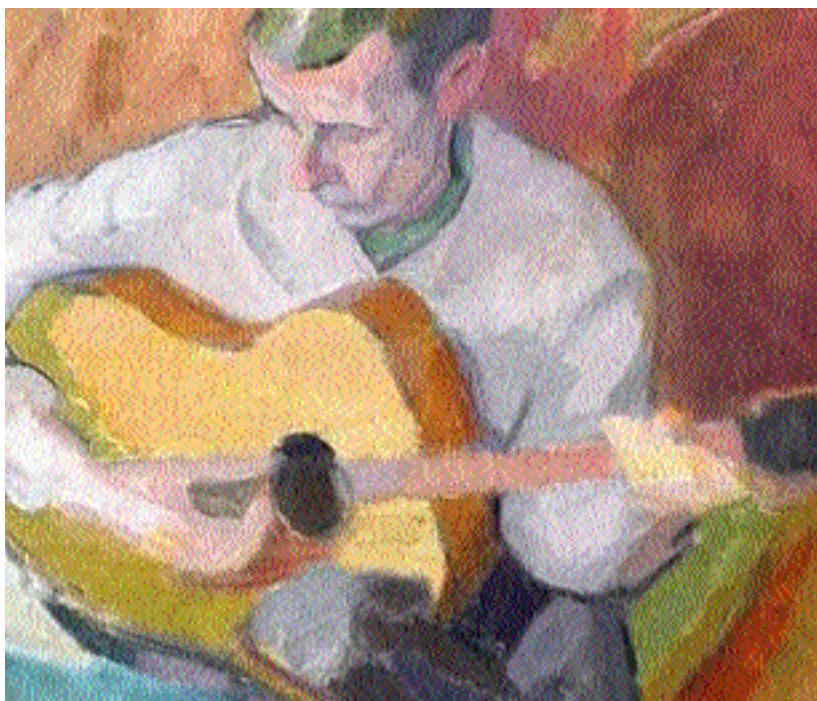
148. Lettura a prima vista: è molto pratico perchè ci permette di trovare senza difficoltà digitazioni alternative all'istante. Sono molto raccomandabili all'inizio gli studi di violino (quelli di chitarra sono troppo difficile per leggerli con fluidità al livello di base).

149. Durante la lettura a prima vista ci sono due regole d'oro:

1. *Suona ciò che vedi*; non c'è bisogno di suonare tutte le note, ma non ti fermare e mantieni il tempo uniforme;
2. Tieni sempre sott'occhio ciò che viene, mezza o una battuta più avanti di quello che stai suonando.

150. Leggere lentamente ma senza pause. È molto più importante evitare le fermate che rompono la continuità del discorso musicale e ci impediscono di dare senso alle frasi che cercare di aumentare il tempo; anche se è segnato come *allegro* si tratta del nostro primo contatto con il brano, non di un'interpretazione che ci esiga una determinata velocità.

151. Prima di suonare un brano in un concerto bisogna poter scriverlo (ripassarlo mentalmente o perfino suonarlo sul manico con la chitarra girata, cioè con le corde a contatto con il corpo).



4 ATTEGGIAMENTO DEL MUSICISTA: INTERPRETAZIONE IN PUBBLICO

152. Per combattere il nervosismo dobbiamo controllare il nostro atteggiamento. Invece di lasciarci trasportare dalla situazione e dalla responsabilità del pubblico, possiamo pensare che siamo come *guide turistiche*, e che mostreremo al pubblico il nostro modo di vedere la musica.

153. Considerare i concerti come situazioni che ci danno l'occasione di apprendere da noi stessi e di insegnare agli altri contemporaneamente.

154. Quando studiamo dobbiamo farlo atteggiandoci fisicamente (faccia, corpo) come se fosse facile, altrimenti fisseremo un atteggiamento di tensione, di difficoltà che si incrementa nell'interpretazione in pubblico.

155. Cerchiamo di ascoltare noi stessi mentre stiamo suonando.

156. Bisogna avere fiducia in noi stessi dopo aver lavorato ad un'interpretazione. Possiamo pensare: «questo è il mio modo di vedere questo brano, ed è ugualmente valido di quello di qualsiasi altro chitarrista, per bravo che sia».

157. Ci prendiamo troppo seriamente i piccoli errori quando suoniamo per qualcuno. Non dobbiamo pensare che ci stanno giudicando in ogni istante. Un errore che abbiamo commesso appartiene già al passato.

158. Possiamo commettere un errore in un concerto, ma in fondo dobbiamo sapere che la difficoltà è risolta. Altrimenti sarebbe una cattiva abitudine: sperare di indovinare fortuitamente una difficoltà che non ci siamo fermati a risolvere.

159. Dirigersi musicalmente sempre verso un punto, anche se appaiono degli errori lungo il percorso.

160. È impossibile suonare un concerto senza sbagliare: bisogna imparare e fare pratica con la connessione di un errore con ciò che segue. Se non si fa pratica con questo come con il resto delle cose, ci sconcertiamo ogni volta che succede e un piccolo errore può diventare un grande errore, farci perdere la concentrazione e anche impedirci di continuare a suonare.

161. Si può provare a sostituire l'abitudine di ripetere tornando indietro di una battuta ogni volta che si sbaglia con quella di saltare una battuta più avanti.

162. Forse la maggior causa di preoccupazione e nervosismo non è un piccolo errore ma la possibilità di rimanere con la mente in bianco: bisogna far pratica con la *memoria formale o strutturale* e lavorare sui punti di riferimento ai quali saltare in caso di emergenza.

163. Quando siamo un po' nervosi: esagerare il fraseggio (un po' rubato), ammorbidendo la tensione.

164. Un pensiero positivo per contrarrestare i momenti difficili: «mi sta riuscendo male ma so che ho abbastanza risorse per andare avanti».

165. Non perdere la pazienza con noi stessi. A volte pensiamo che il pubblico non rimarrà attento, per esempio in un movimento lento, e acceleriamo, mentre da fuori si sente molto meglio e tranquillamente se l'interprete è calmo che se è in ansia.





la tecnica di david russell in

165 consigli