



PAGANINI E LA MODERNITA'

Niccolo' Paganini, il grande violinista genovese (1782–1840) componeva musica costruita su scarne melodie, che venivano poi sviluppate attraverso successive variazioni e divenivano quasi “impraticabili”, a causa delle inconsuete trovate tecniche che stimolavano tuttavia un senso di emulazione presso i virtuosi del tempo. Alcuni di questi dovettero poi “arrendersi” adducendo come scusante il fatto che Paganini aveva composto della musica ineseguibile ma che in realta' molto al di sopra delle loro capacita' tecniche. Se delle sue mirabolanti imprese col violino ci e' stato tramandato quasi tutto, ben poco e' arrivato a noi delle ore passate a suonare la chitarra, uno strumento che si svela il lato piu' intimo e nascosto del suo genio.

Sebbene non si sia mai esibito in pubblico con la chitarra tuttavia riporto' su di essa molte delle sue intuizioni musicali ampliandone il ruolo. Trasferendo il discorso alla musica contemporanea e al rock in particolare, proprio un artista della statura di Paganini ha avuto un'importanza basilare se si considera che riprendendo i suoi fraseggi violinistici e' stato possibile reinventare il linguaggio di uno strumento moderno come la chitarra elettrica. Si e' quindi cominciato a parlare di impostazione classica o violinistica di questo strumento e di una didattica ben difinita. Infatti nel programma di studi proposto dal GIT (musiciana institute di Los Angelis) sono inseriti proprio alcuni capricci di Paganini da trasportare su chitarra elettrica. Il caso piu' eclatante e' quello del chitarrista svedese Yngwie Malmsteen (nato a Stoccolma il 23 Giugno 1963) il quale con grande coraggio si e' ribellato ai fantasmi del passato e gettando a mare le vecchie influenze delle scale pentatoniche blues ha recuperato il gusto per un tipo di

virtuosismo costruito su un repertorio di tipo classicheggiante esasperato da un lavoro di plettraggio altrettanto velocissimo.

Ecco quindi affacciarsi nel linguaggio del rock alcune lunghe sequenze costituiti da terzine e quartine che si rincorrono continuamente, ecco comparire scale minori, diminuite e armoniche ascendenti e discendenti eseguite a delle velocità iperboliche, ecco arpeggi intricatissimi sviluppati con la nuova tecnica dello “sweep”, ecco i fraseggi con diteggiature personalissime. Tutti questi ingredienti hanno portato Y. Malmsteen ad un successo internazionale e hanno introdotto una disciplina ed un’applicazione musicale in un mondo in cui lo studio era considerato di secondaria importanza. Tuttavia quello che più sorprende è il costante utilizzo da parte di questo artista svedese di scale molto rapide eseguite con una diteggiatura del tutto personale che evidenzia come il semitono venga sempre realizzato dal duto medio e anulare. Questo principio che porta ad escludere il dito mignolo dalla diteggiatura della scala, apre le porte alla prassi dell’utilizzo di questo dito – considerato come aggiuntivo – nella realizzazione di arpeggi e di fraseggi più complessi che comprendono l’esecuzione di note di pedale e di fraseggi ostinati.

Molto probabilmente lo stesso Paganini studiando la chitarra da autodidatta era arrivato all’utilizzo di un principio del tutto simile quando affermava che il suo “segreto” derivava da uno studio approfondito della struttura della mano. Ne deriva un nuovo principio per l’utilizzo della mano sinistra in base al quale poter giungere ad una nuova diteggiatura della scala tale da assicurare una migliore intonazione. Paganini in questo era stato facilitato dalla sperimentazione all’uso della chitarra le cui esigenze lo avevano condotto a dei cambiamenti tecnici tali da liberarsi da tutte le regole della diteggiatura violinistica precedente superando la suddivisione in posizioni della tastiera.

Il direttore d’orchestra Gottfried Weber (1) a lui contemporaneo scrisse: “la diteggiatura di Paganini sregolata o per meglio dire liberata dalle leggi della diteggiatura, si manifesta non come il risultato del suo piacere, ma come un metodo ragionato dei più approfonditi”. Anche Shottky (2) scrisse: “impiega anche una diteggiatura del tutto particolare”.

1. Niccolò Paganini, sei cantabili e valz. Edizioni suvini zerboni, sd. P 14.

2. M. Shottky, Paganini leben und treiben, Prag 1830, p. 270.

Laphaleque (3) afferma inoltre che: “Paganini e’ sulla chitarra la stessa cosa che al violino sebbene non impieghi il metodo di Giuliani”. Si puo’ quindi affermare che diversi suoi contemporanei si erano accorti dell’utilizzo di una nuova diteggiatura che pero’ rimaneva del tutto oscura soprattutto nelle regole che la determinavano. Queste regole Niccolo’ si guardava bene di rilevare e nascoste erano anche le sue partiture. A questo punto e’ di grande importanza la testimonianza del violinista Charles Dancla il quale afferma: “l’orchestra era sulla scena e io ero seduto vicino a Urhan, il famoso altista che era incaricato di far suonare la campanella in risposta al fa diesis del solista. Io potevo dunque osservare molto attentamente Paganini ... lui eseguiva le ottave con il primo e il terzo dito” (4). Dunque la mano di Paganini e’ disposta rivoluzionariamente in modo da abbracciare l’intervallo di ottava, scelto come unita’ di base, con la diteggiatura uno – tre al posto del convenzionale uno – quattro e con la possibilita’ di disporre liberamente del quattro dito. Tuttavia ci chiediamo come giunse Paganini a scoprire questa nuova posizione? E’ noto che egli non prese mai lezioni di chitarra da alcuno, quindi e’ da credere che si sia avvicinato allo studio di questo strumento con le sue conoscenze relative al mandolino genovese.

E’ del tutto probabile che nell’eseguire scale e arpeggi sul nuovo strumento si trovo’ di fronte al grande ostacolo dovuto al fatto che la tastiera della chitarra, essendo di grandi dimensioni, impediva alle dita estensioni spericolate abbligando la mano ad una diteggiatura del tutto piu’ naturale che evitasse estensioni forzate e non realizzabili.

Occorreva quindi una diteggiatura che utilizzasse gli scarti naturali delle dita della mano in relazione alla disposizione delle note sulla tastiera. Era inoltre necesario pervenire ad una scala “chitarristica” in cui il semitono era sempre realizzato dal dito medio e anulare. Questo principio era utilizzato certamente anche dagli altri chitarristi del tempo ed e’ ugualmente utilizzato dai virtuosi della chitarra elettrica di oggi. E’ pero’ da ricordare che non era mai stato utilizzato nella diteggiatura violinistica in quanto avrebbe superato e distrutto il concetto di posizione in base al quale oggi si insegnano le scale. Questo principio applicato al violino porta sia per le scale maggiori che per le minori ad una diteggiatura strettamente uniforme a parte qualche particolarita’. Per le scale maggiori avremo la seguente

3. Vedi Jean Bernard Condat, N. Paganini musicien ou mutant de marfan, Paris, 1990, p. 47.

4. Ettore Losso, Paganini et sa technique, pag. 39.

diteggiatura: 1-1-2-3-4-1-1-2-3 e per le minori: 1-2-3-4-1-2-4. Sappiamo inoltre che Paganini suonava su di un violino accordato un semi-tono piu' alto. Risulta anche che la musicista genovese utilizzo' questa accordatura per il primo concerto in mi bemolle.

Infatti gli spettatori rimasero stupiti nel sentire anche nelle posizioni piu' elevate i toni sordi della scala di mi bemolle i cui passaggi con una normale accordatura sarebbero stati quasi irrealizzabili per non dire impossibili, ma con la scordatura paganiniana questa gamma veniva eseguita con una diteggiatura strettamente uniforme. L'effetto fu straordinario, in quanto questa trasposizione diminuiva di molto la difficolta' esecutiva. Questa scala "chitarristica" era inoltre strettamente collegata alle cosiddette "prese mute" utilizzate da Paganini e trasmesse all'allievo Camillo Sivori e ben evidenti negli schizzi del Lyser dove il pollice stesso attraversa tutta la tastiera con funzione di presa e di arresto. L'utilizzo delle „prese mute” consentiva di esercitarsi senza essere uditi evidenziando anche la componente visiva dell'esercizio chitarristico dove gli intervalli gia' fissati costringono le dita a restare frequentemente sul medesimo tasto.

Tutto questo dimostra la presenza di regole comuni tra i due strumenti e come sia sempre esistita una specie di osmosi tra la tecnica chitarristica e violinistica.

Gabriele Piergiovanni

ПАГАНИНИ И МОДЕРНИЗМЪТ

Николо Паганини, големият генуезки цигулар (1782–1840), композира музика, изградена върху обикновени мелодии, които после развива чрез последващи вариации и те стават почти „недостъпни” по причина на необичайните изнамерени техники, които стимулират преди всичко едно усещане за съревнование с виртуозите от онова време. Някои от тях би трябвало после да се „принесат” като извинение за факта, че Паганини е композирал неизпълняема музика, която всъщност е много по-високо от тяхната техническа способност. И ако със своите възхитителни дела с цигулката той ни е предал почти всичко, то много малко е достигнало до нас за прекараните от него часове в свирене на китара, един инструмент, който разкрива

по-интимната и скрита част от неговия гений. Макар че не се е представял никога с китарата пред публика, той пренася върху китарата много от своите музикални интуиции, разширявайки регистъра ѝ.

Пренасяйки разговора върху съвременната музика и в частност върху рока, точно един артист с фигурата на Паганини е имал основната важност, ако се вземе предвид, че пренасяйки своето цигуларско фразиране върху китарата е станало възможно да създаде езика на един модерен инструмент като електрическата китара. Така е започнало да се говори за класическа или цигуларска постановка на този инструмент и за една добре диференцирана дидактика.

В действителност, в програмата на GIT (Музикален институт на Лос Анджелис, САЩ) са включени някои капризи на Паганини, транспонирани за електрическа китара. По-впечатляващ случай е този на шведския китарист Yngwie Malmsteen (роден в Стокхолм на 23 юни 1963), който с голям кураж се е противопоставил на призраците от миналото и, хвърляйки се в морето на старите влияния на пентатонични гами, е достигнал усета за един виртуозен модел, построен върху репертоар от класически тип, засилен от една плектърна дейност, също така много бърза. И ето, показва с езика на рока, някои дълги секвенции, построени от терци и кварта, които се гонят непрекъснато; ето появяват се минорни гами, умалени и хармонични възходящи и низходящи последования с хиперболистична бързина; ето усложнени арпежи, развити с една нова техника на “sweep”; ето фрази с много лична пръстовка. Всички тези елементи са довели Y. Malmsteen до един международен успех и въведоха една дисциплина и едно музикално приложение в един свят, в който обучението бе считано за второстепенно по важност. Все пак онова, което изненадва повече, е трайното използване от страна на този шведски артист на много бързи гами, изпълнени с една изцяло персонална пръстовка, която очевидно произхожда от полутоновата, и е винаги реализирана от средния и безименния пръст. Този принцип, който донася до изключването на малкия пръст при пръстовката на гамата, отваря вратите на практиката за използване на този пръст – смятан за допълнителен – в реализацията на арпежите и на по-сложните фрази, които включват изпълнението на педални тонове и на постоянни фрази.

Много вероятно е самият Паганини, изучавайки самостоятелно китарата, да е достигнал до използването на доста сходен принцип, когато потвърждава, че неговият „секрет” произхожда от едно задълбочено изучаване на формата на ръката. От това произлиза един нов принцип за използване на лявата ръка, на основата на който може да се прибави и една нова пръстовка на гамите, такава, че да осигури една по-добра интонация. В това отношение Паганини е бил улеснен от експеримента при употребата на китарата и тези изисквания са го довели до такива технически промени, че да се освободи от всички правила на предишната цигулкова пръстовка, преодолявайки разделянето на грифа на позиции.

Оркестровият диригент Готфрид Вебер (1), който е негов съвременник, пише: *„пръстовката на Паганини, неправилна или по-добре да се каже освободена от законите на пръстовката, се показва не като резултат на негово желание, а като един осмислен и най-задълбочен метод”*. Също Шотки (2) пише: *„(Паганини) използва също една пръстовка изцяло особена”*. Laphaleque (3) освен това потвърждава че: *„Паганини е върху китарата същото нещо като при цигулката, въпреки че не използва метода на Джулиани”*.

Може да се потвърди, че различни негови съвременници са се досещали за употребата на една нова пръстовка, която обаче остава изцяло скрита най-вече в правилата, които я ограничават. Тези правила Николо е гледал добре да премахне и прикрие и в своите партитури. В този случай е от голяма важност свидетелството на цигуларя Шарл Данкла, който потвърждава: *„Оркестърът беше на сцената и аз бях седнал близо до Urhan, прочутият алтист, който беше натоварен да свири на звънчетата отговора на фа диеза на солиста. И така аз можех да наблюдавам много внимателно Паганини ...той изпълняваше октавите с първи и трети пръст”* (4).

1. Niccolò Paganini, sei cantabili e valz. Edizioni suvini zerboni, sd. P 14.

2. M. Shottky, Paganini leben und treiben, Prag 1830, p.270.

3. vedi Jean Bernard Condat, N. Paganini musicien ou mutant de marfan, Paris, 1990, p.47.

4. Ettore Losso, Paganini et sa technique, pag. 39.

Въпреки че ръката на Паганини е била революционно предразположена по начин да прегръща интервала октава, избирайки като свързваща основа пръстовка – три на мястото на обичайния първи – четвърти пръст, и с възможността да разполага свободно с четвърти пръст. Въпреки това се питаме как Паганини достига за откритото на тази нова пръстовка? Известно е, че той не е вземал никога от никого уроци по китара, затова се предполага, че се е доближил до изучаването на този инструмент със своите познания, отнасящи се до генуезката мандолина. Напълно е вероятно, при изпълнението на гами и арпежи върху новия инструмент да е възникнал големия проблем, произлизащ от факта, че грифът на китарата, имайки по-големи размери, пречи на смелите разтягания на пръстите, ограничавайки ръката в една много по-естествена пръстовка, която предотвратява силни и невъзможни разтягания.

И така, необходима е една пръстовка, която да използва натуралните неща на ръката за изпълнение на разположението на нотите върху грифа. Освен това е било необходимо получаването и на една „китарна” гама, в която полутоноът е винаги реализиран от средния и безименния пръст. Този принцип е използван, разбира се, и от други китаристи от онова време, по същия начин е използван от виртуозите на електрическа китара и днес. Обаче трябва да припомним, че не е била никога използвана цигулковата пръстовка, в която е била преодоляна и разрушена идеята на позициите, на основа на която днес се изпълняват гамите.

Този принцип, приложен на цигулката, носи както за мажорните гами, така и за минорните гами една пръстовка тясно ограничаваща каквато и да е особеност. За мажорните гами имаме следната пръстовка: 1-1-2-3-4-1-1-2-3 и за минорните – 1-2-3-4-1-2-4. Освен това знаем че Паганини е свирил върху цигулка, настроена с половин тон повисоко. Оказва се, че генуезкият музикант използва тази акордатура за първия си цигулков концерт в ми бемол. Слушателите остават изумени като чуят дори и в най-високите позиции глухите тонове на гама ми бемол мажор, които с една нормална акордатура биха били почти нереализуеми, да не кажем невъзможни за изпълнение, но с акордатурата на Паганини тази гама е била изпълнявана с една напълно нормална пръстовка.

Ефектът е бил изключителен, тъй като тази транспозиция намалява много трудността на изпълнението. Тази „китарна” гама е била освен това тясно свързана с така наречените „prese mute” (сменящи хватки), използвани от Паганини и предадени на ученика му Камило Сивори, доста очевидни в скиците на Lyser, където самият палец прекосява целия гриф с функцията на хващане и на спиране. Използването на тези „prese mute” включва упражняването, без да бъдат чути очевидно виждащите се компоненти на китарното упражнение, където фиксираният вече интервалите принуждават пръстите на останат непрекъснато върху същия гриф.

Всичко това показва присъствието на общи правила между двата инструмента и, както винаги, е съществувал един вид сходство между китарната и цигулковата техника.

Габриеле Пиерджовани

*Превод от италиански език:
проф. д-р Божанка Моцинова*