

24

5

269

BIBLIOTECA NAZIONALE
CENTRALE - FIRENZE

TOBIAS MATTHAY

L'ARTE DEL TOCCO
NEL
suonare il Pianoforte

Traduzione dall'inglese di MARIA BONETTI

Dedicata alla Scuola di Pianoforte dei Professori

BOERIO FERRARIA e GILARDINI.



TORINO
FRATELLI BOCCA, EDITORI

MILANO - ROMA

1911

24

5

269

BIBLIOTECA NAZIONALE
CENTRALE • FIRENZE •

L'ARTE DEL TOCCO

NEL

SUONARE IL PIANOFORTE

TOBIAS MATTHAY

L'ARTE DEL TOCCO

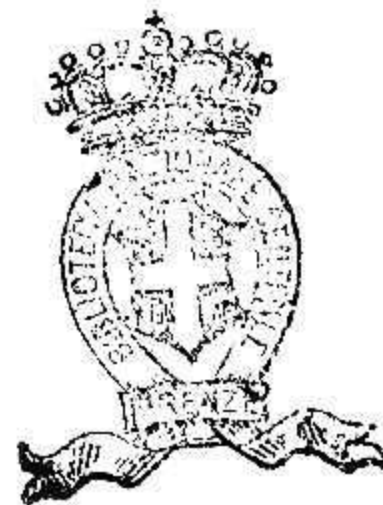
NEL

suonare il Pianoforte

Traduzione dall'inglese di MARIA BONETTI

Dedicata alla Scuola di Pianoforte dei Professori

BOERIO FERRARIA e GILARDINI.



TORINO
FRATELLI BOCCA, EDITORI

MILANO - ROMA

—
1911

R. PROCURA DI TORINO

23 MAR 1911

di protocollo

—
PROPRIETÀ LETTERARIA
—

24. 5. 269.

—
Torino. — Tipografia VINCENZO BONA (11482).

PREFAZIONE

Ho pubblicato questo piccolo lavoro per facilitare nelle Scuole lo studio della mia opera più estesa, l'Atto del Tocco, e perchè serva d'introduzione all'argomento in essa svolto.

La grandissima importanza d'istruire subito l'allievo per ciò che riguarda la tecnica del pianoforte, è nota ad ogni insegnante, poichè si è provato che la stessa Agilità e tutti quei contrasti di Suono e di Durata che ci rendono capaci ad esprimere musicalmente, per mezzo del Pianoforte, dipendono immediatamente dal giusto impiego delle leggi del Tocco.

Questo studio, accompagnato da costanti dimostrazioni pratiche alla tastiera, deve avere continui richiami alla Guida e regole per gli allievi, capitolo importantissimo ch'è come un riassunto di tutta la materia.

Gli studiosi zelanti ed intelligenti che desiderassero cognizioni più particolareggiate, dovrebbero far seguire allo studio di questo libriccino,

un attento esame dell'opera mia L'Atto del Tocco. La lusinghiera accoglienza accordata al lavoro originario e più esteso, mi induce a sperare che questo suo derivato sia apportatore di aiuto ancor più diretto, tanto al Maestro quanto all'Allievo.

Londra. Agosto 1905.

TOBIAS MATTHAY.

INDICE

PREFAZIONE Pag. v

Guida e Regole per gli Allievi.

PARTE I. — Come trattare il tasto	Pag. 3
” II. — Concetti del Tocco	” 8
” III. — Come si debbano usare braccia, mani e dita	” 13
” IV. — Della posizione da tenersi al pia- noforte	” 30
Consiglio agli Insegnanti ed a coloro che stu- diano senza maestro	” 36

“ Estratto ”.

*Scelta di Ricapitolazioni, Sommari, ecc.
dell'Opera l' " Atto del Tocco ”.*

PARTE I. — Prefazione	” 51
Sommario della Parte I (Tavola)	” 54-55
Ricapitolazione e Sommario delle regole gene- rali contenute nella Parte II dell' " Atto del Tocco ”	” 64
Dalla Parte III	” 68

Tavola: Classificazione delle diverse azioni Mentali-Muscolari	Pag. 80
Nota	" 85-86
Tavola che mostra il rapporto fra le tre Specie di Energia aggiunta, di Movimento e di Riposo, ecc.	" 88
Classificazione finale	" 89
Ricapitolazione e Sommario della Parte III	" 90
Nota alla Parte III	" 101
PARTE IV	" 107
Conclusione: Sommario degli insegnamenti principali di questo lavoro	" 120
Sommario finale	" 127
Appendice	" 129
" N. 2	" 136

GUIDA E REGOLE PER GLI ALLIEVI

PARTE I.

Come trattare il tasto.

§ 1. Si deve considerare il pianoforte come consistente di due parti ben distinte: I) *lo strumento in se stesso* che si fa risuonare, ossia le Corde e l'annessa Cassa di Risuonanza; e II) *la macchina od ordigno* per mezzo del quale si produce il suono ossia il TASTO ed il suo meccanismo, che finisce col martello ricoperto di feltro.

§ 2. Quando si abbassa il tasto, l'altro suo estremo (martello) scatta su come l'estremo opposto di un asse usato ad altalena, e con questo scatto imparte alla corda un *movimento* che ha lo stesso grado di forza che è stato esercitato sul tasto medesimo nell'atto di abbassarlo. Un pianoforte verticale, a differenza di uno a coda, ha le corde in posizione verticale; per cui il martello per giungere alla corda si muove orizzontalmente. Nondimeno la parte estrema a martello del *tasto* (ed annesso meccanismo) " scatta su „ come nel pianoforte a coda.

§ 3. Il martello giunge alla Corda quando il tasto è *quasi* intieramente abbassato, ed il meccanismo fa scattare il martello *indietro* proprio in quell'istante. Ne deriva che ogni movimento si desidera comunicare alla corda per mezzo del martello, dev'essere impartito al medesimo, *prima* di quell'istante.

§ 4. Il miglior modo per renderci coscienti di quell'istante, è di *attendere coll'orecchio il principio* del suono.

Qualunque azione si eserciti sul tasto dopo quell'istante, non può in nessun modo *aggiungere* altro suono a quello già prodotto.

§ 5. Le corde ad ogni modo continuano a vibrare (più e più debolmente) finchè non si lasci risalire il tasto, permettendo così allo smorzatore di scendere e di fermare istantaneamente il suono.

§ 6. Il grado di *forte* di una nota dipende dalla maggiore o minore velocità impartite al tasto durante la sua discesa.

§ 7. Se si vuole una bella qualità di suono bisogna comunicare il movimento al tasto ed alla corda senza colpire inconsideratamente, ma con attacco tranquillo e *misurato*. Questo attacco si deve sempre impiegare, qualunque sia la velocità che si vuole impartire al tasto, ossia qualunque sia il grado di *forte* che si vuole ottenere.

§ 8. Si otterrà un suono meno bello, ma per contro molto più incisivo e "brillante", abbassando *repentinamente* il tasto, ma allora si deve *colpire* la Corda *per mezzo* del tasto ed evitare di colpire inconsideratamente il solo tasto.

§ 9. Per ottenere *esattamente* il suono desiderato tanto per quantità come per qualità non si deve dirigere l'energia esclusivamente al suono col solo fine di ottenere un suono qualsiasi, ma si deve riuscire a riconoscere in modo preciso quanta energia occorre per ciascuna nota. Si può riuscire a questo soltanto sentendo col tatto quanta resistenza oppone il tasto alla nostra energia.

§ 10. Dato che si deve poter valutare la resistenza del tasto, è chiaro che bisogna giungervi sopra tranquillamente e con misura. Questa resistenza si può valutare nel momento stesso che si abbassa il tasto.

In questo modo, tanto nell'istante in cui il dito incontra il tasto, quanto nella sua discesa, si può misurare la resistenza del tasto stesso, e così giudicare pre-

cisamente quanta forza è richiesta e come impiegare questa forza.

§ II. È logico ora dedurre che premere il tasto contro il "fondo", del suo incastro è assolutamente erroneo, perchè in questo modo la nostra energia non è diretta come dovrebbe *unicamente e intieramente al suono*. Commettendo quest'errore, l'energia viene in parte sprecata sul fondo legnoso del tasto invece di esser diretta solamente *alle corde*: in luogo di ottenere le speciali gradazioni di suono desiderati si ha un risultato il quale è impari allo sforzo e manchevole nell'effetto. Questo tocco non è dunque nè corretto nè *musicale* perchè ha un risultato diverso da ciò che si cerca di ottenere.

Premere il tasto fino al fondo del suo incastro, stanca mani e dita: nello stesso tempo paralizza l'*Agilità* poichè impedisce il libero movimento attraverso alla tastiera; rovina pure lo staccato perchè in tal modo il tasto non può essere libero di *rimbalzare* come dovrebbe.

§ 12. Le due regole principali di Tecnica (riguardo al Tasto) sono dunque le seguenti:

a) Si deve sempre *sentire* quanta resistenza oppone il tasto e *sentire* quanta energia occorre ad abbassarlo, per ogni nota;

b) Si deve sempre porgere attenzione coll'orecchio attendendo il momento in cui il suono *comincia*, e ciò per imparare ad impiegare l'energia esclusivamente ad ottenere il suono, e a non sprecarla (dopo che il suono è ottenuto) sul fondo legnoso del tasto.

L'esatta osservazione di queste due regole vuol dire saper trattare perfettamente ciascuna nota, tanto *musicalmente* quanto *strumentalmente*, e stabilisce un notevole progresso verso un'esecuzione veramente artistica.

§ 13. Si possono ora dedurre le seguenti Norme Generali:

Non si deve mai premere il tasto fin sul fondo del suo incastro, nè colpirlo inconsideratamente.

Si può lasciar abbassare la punta del dito sul tasto, e dopo esserne venuti senza violenza a contatto, si può continuare la discesa del tasto esercitando una certa energia.

Quest'energia contro il tasto dev'essere prodotta al solo scopo di *farlo muovere* in uno dei vari modi usati ad ottenere diverse specie di suono.

L'energia, mentre abbassa il tasto, deve sempre essere *diretta* all'istante in cui *comincia il suono*.

In breve :

- a) Se si colpisce inconsideratamente il tasto, non lo si può *valutare*, in altri termini non si può misurare *quanta* energia esso richieda e,
- b) se quest'energia è resa *tarda* coll'abbassare eccessivamente il tasto, non si può ottenere nè il preciso suono desiderato, nè facilità e fluidità nell'esecuzione.

§ 14. Sarà ora utile il seguente piccolo *sommario delle principali azioni esercitate sul tasto*. È indispensabile averle ben fisse in mente, altrimenti lo studio delle Azioni Muscolari, che seguirà, può riuscire completamente inutile:

a) Il suono si può ottenere soltanto facendo muovere l'estremità a martello del tasto;

b) Il grado di *forte* della nota ottenuta è in proporzione diretta colla velocità di questo movimento;

c) La maggiore o minore bellezza della qua-

lità del suono, dipende unicamente dal modo più o meno misurato in cui si produce la suddetta velocità; in altri termini: la qualità del suono sarà tanto più bella quanto più misurato e cosciente della resistenza del tasto, sarà l'atto d'abbassare il tasto medesimo;

d) Per ottenere un suono brillante si può colpire le corde per mezzo del martello, curando però di rendercene coscienti, e non dirigere sbadatamente la forza al solo tasto;

e) Bisogna esercitare l'energia sul tasto *solo* fino all'istante in cui *comincia* ciascun suono, perchè il martello rimbalza dalle corde proprio in quell'istante: ogni energia adoperata dopo di esso, non può cambiare in alcun modo il suono prodotto: può soltanto esser utile a mantenere il suono stesso;

f) È erroneo premere il tasto fino al fondo del suo incastro, perchè questo spreco d'energia è dannoso al suono, toglie la possibilità d'ogni esecuzione artistica, paralizza l'agilità, e genera grande fatica;

g) Si deve *sentire* quanto ci vuole perchè il tasto « ceda », se si vuol giudicare quanta forza è necessaria per ciascuna nota. In conclusione, non si deve *mai* colpire inconsideratamente il tasto.

PARTE II.

Concetti del Tocco.

***Differenza fra lo Staccato ed il Legato ;
come debbono essere prodotti ed intesi.***

§ 15. Per suonare staccato bisogna permettere al Tasto di *rimbalzare*, altrimenti lo smorzatore non scende abbastanza rapidamente da impedire il prolungamento del suono. Non basta però lasciar risalire il tasto *subito dopo* che il suono è ottenuto: al contrario: bisogna calcolare così esattamente l'istante in cui si deve cessare ogni energia sul tasto, da permettergli di *saltare* indietro come una palla e di portare il dito su con sè nel suo rimbalzo.

§ 16. Se si desidera che il suono continui (Note tenute o legate) bisogna adoperare Peso sufficiente a tenere il tasto giù, lasciandovi riposare il peso.

Non si deve assolutamente usare sul Tasto più Peso di quanto sia strettamente necessario a tenerlo giù. Il Peso esercitato sulla tastiera *fra* le successive note nel Legato (peso che serve a tenerle giù), deve essere molto lieve, anche se si è dovuto usare molta Energia e molto Peso *durante* la discesa del Tasto, per ottenere un *forte*.

§ 17. È chiaro ora che per suonare una nota forte tanto nel Tenuto quanto nel Legato, si deve badare a due cose: 1) si deve usare Energia bastante ad abbassare il tasto così rapidamente da ottenere quel *forte*; e *cessando* istantaneamente quest'energia nel momento in cui il martello colpisce la corda; e 2) si deve *conti-*

nuare ad usare un piccolo residuo d'energia (solo il peso sufficiente) per tenere il tasto abbassato.

§ 18. Si noti in seguito: che questa combinazione si applica pure a passaggi veloci da eseguirsi Staccato, poichè se la regola del *Riposo* sul tasto non si applica pure allo Staccato, non si può nè sentire dove sono i tasti, nè quanta energia è necessaria ad abbassarli. Si è detto che nello Staccato il Peso continuo di Riposo, dev'essere assai più leggero che non nel Legato. Dev'essere così leggero da non abbassare i tasti. Se si vuole suonare Staccato bisogna assolutamente ricordare la regola data al § 15: bisogna lasciare il tasto libero di rimbalzare.

§ 19. Infatti, si vede ora che questo processo di "Riposo", può essere di due specie e forme: la differenza fisica fra Staccato e Legato:

1) Nello Staccato il "Riposo", deve continuare alla *Superficie* della tastiera, e, purchè s'interrompa all'istante voluto, ogni energia diretta ad abbassare il tasto, questo resta istantaneamente libero di rimbalzare.

2) Nel Legato o Tenuto il "Riposo", dev'essere leggermente più pesante, ma non più di quanto è necessario a tener giù il tasto.

§ 20. L'azione operata su ciascun tasto, durante la sua rapida discesa, dev'essere *differente* per ciascuna specie e grado di suono.

Chiameremo questa breve azione "L'Energia Aggiunta", perchè viene aggiunta al Riposo.

Bisogna ricordare che la durata di quest' "Energia Aggiunta", (1) non dev'essere in nessun caso più lunga di quel che non sia nel più corto Staccato, e cessare istantaneamente al punto stesso dell'emissione del suono (prima della discesa completa del tasto).

(1) Energia aggiunta a quella che si dà al tasto per produrre il suono.

**Del Tocco Pianissimo di Peso,
e del Riposo nel Tenuto.**

§ 21. La forza o Peso che occorre per tenere un tasto abbassato nel Tenuto o Legato (vedi § 16), è molto lieve. Se si *pesa* giù con attenzione un tasto, lo si dovrà riconoscere. Per pesare il tasto bisogna abbandonare l'intero braccio rilasciato (dalla spalla), fino al punto in cui il tasto è appena "squilibrato", e la sua resistenza vinta: quand'esso cede così, dà il suono più delicato e più *p.* che si possa ottenere. Solo in questo modo si può capire quanto esigua sia l'energia che occorre per tenere un tasto abbassato.

§ 22. Si noti che imparando a pesare così i tasti, facendoli, per così dire, *scivolar giù* sotto le dita, si è anche imparato a produrre uno degli effetti più importanti che si possano ottenere dallo strumento, cioè il vero *pianissimo*, il suono più delicato che può dare un pianoforte. Questo, che è il più lieve fra tutti i tocchi "di Peso", è importante per diverse ragioni:

a) Ci rende capaci a suonar Legato con facilità e sicurezza;

b) Dà il mezzo di suonare veramente *ppp.*;

c) Insegna a misurare la Resistenza del tasto e quindi ci rende capaci a giudicare quanta Energia bisogna impiegare per qualunque nota più forte.

§ 23. Pesando così un tasto, cioè misurandone la Resistenza ed ottenendone il minor suono possibile, si fa un genere solo di movimento prima, durante, e dopo la discesa del tasto: questo è per conseguenza la sola specie "semplice", di Tocco. Tutti gli altri Tocchi sono composti, come abbiamo visto nei §§ 16 e 18: si è dovuto riconoscere che la lieve energia che si continua ad impiegare dopo che il tasto è abbassato, è di natura affatto differente da quella impiegata ad abbassarlo.

Del Riposo nello Staccato.

§ 24. Il peso impiegato per il "Riposo", nello Staccato deve essere quello della sola mano posata con scioltezza sulla tastiera (1).

Questo peso, benchè insufficiente a mantenere i tasti abbassati, serve ad indicarci, a farci, per così dire, "sentire", dove sono i tasti; si può in questo modo riposare continuamente sulla tastiera, sulla sua superficie, pur ottenendo un perfetto Staccato. Sempre purchè si calcoli bene e si cessi istantaneamente l'Energia che si deve impiegare ad ottenere il suono.

§ 25. Si vede perciò (come risulta dal § 19), che la differenza fra lo Staccato ed il Legato naturale (o qualunque specie di Tenuto), dipende esclusivamente dalla differenza di Peso impiegato nel "Riposo"; per il primo si permette alle dita di rimbalzare coi tasti: per il secondo si obbligano a tenere i tasti abbassati.

**Del Peso di riposo nel Legato-Tenuto
comunicato da un tasto all'altro.**

§ 26. Per ottenere l'effetto del Legato, bisogna imparare a comunicare bene da un tasto all'altro la suddetta seconda forma di Riposo. Questo trasferimento

(1) Quando la mano giace rilasciata sui tasti, l'effetto di peso sulla tastiera è solo eguale alla metà del peso della mano stessa poichè la sua estremità attaccata al polso è sostenuta dal braccio. L'intero peso della mano, naturalmente agisce solo quando pure il braccio è rilasciato: a sua volta il peso del braccio è accresciuto dal peso della spalla rilasciata.

di peso da dito a dito è come quello che avviene dell'atto del *camminare*.

Si deve far passare il peso al "nuovo" dito non cercando di far movimenti od usar energia con questo dito, ma calcolando esattamente l'istante in cui l'ultimo che ha suonato, deve cessare di sostenere il Peso.

In altri termini: si deve cessare di usare un dito nell'istante preciso in cui si vuole che il peso passi avanti al nuovo dito. Il trasferimento del Peso, pare così *che si faccia da sè*, ed il Legato risulta "naturale", perchè semi-automatico (1).

Il peso più leggero usato nel solo "Riposo" dello Staccato, alla superficie della tastiera, viene comunicato nello stesso modo da tasto a tasto.

(1) Rileggere §§ 16, 17 e 18.

PARTE III.

Come si debbono usare braccia, mani e dita.

§ 27. Abbiamo visto quanto sia necessario *pesare* e *giudicare* la resistenza dei tasti, e come il *pianissimo* richieda lo stesso processo. Si deve ora imparare a fare il seguente esercizio sulla tastiera: Si appoggino alcune dita sui tasti — meglio in principio sulle note che formano una triade. Si rilascino a poco a poco *tutti* i muscoli del braccio finchè i tasti cedono e suonano senza l'intervento di alcun'altra azione. In questo modo s'impara a pesare i tasti esattamente allo stesso modo come si impara a "pesare", o "bilanciare", qualunque altro oggetto. Si giunge a bilanciare così perfettamente i tasti, chè (dopo un po' d'esercizio), si può anche riuscire a dondolare l'intero braccio (dalla spalla) su è giù *coi tasti*, e nello stesso tempo non abbassarli tanto da produrre il suono (1).

In ogni caso non ci si deve dichiarare soddisfatti finchè non si riesce a *farci dire dai tasti* la minima quantità di peso che occorre per farli suonare più piano possibile. Per riuscirvi interamente, bisogna rivolgere l'attenzione al tasto stesso; non bisogna pensare al braccio, ma cercare d'intuire "quanto" occorre ai tasti.

§ 28. Pesando così i tasti, si ha la coscienza di usare *peso di braccio*, e si sente che questo peso giunge

(1) Il movimento però dev'essere leggero e dita e mano debbono sempre trasmettere il peso sui tasti (Vedi § 28).

a quelli *attraverso* dita e mano. Si noti bene però, che tanto le dita quanto la mano, debbono fare qualche cosa: infatti si debbono far agire molto leggermente (ma sufficientemente), per *sostenere* sui tasti il peso del braccio. È difficile in principio renderci conto di questo fatto, perchè nel nostro caso la combinazione d'azione e di peso forma un insieme molto lieve.

§ 29. Il dito, agendo così *verso il basso* sul tasto, per sostenere il peso, reagisce pure *verso l'alto* contro le nocche della mano e con forza eguale. La mano stessa però agisce *verso il basso* alle nocche ed a sua volta reagisce *all'insù* contro il braccio ed il polso, sostenendo così quello con questo (1).

Se ci si rende ragione di questi principî si è anche imparato che ogni azione durante l'atto del tocco si deve sentire *verso l'alto* e non verso il basso, come a tutta prima può parere. Le azioni si debbono *sentire verso l'alto* (reazione dai tasti), per mezzo delle dita e della mano: sono le più comuni queste azioni, *fra* la tastiera ed il braccio, al polso. Camminando, stando in piedi o correndo, si verifica la stessa cosa: è vero che il piede fa pressione sul terreno, ma l'azione è *verso l'alto*. Quando al pianoforte si ha l'impressione di agire *verso il basso*, si può essere sicuri di aver impiegato l'energia in modo completamente erroneo.

§ 30. Quanto più peso si abbandonerà al momento di suonare la nota, tanto più il dito e la mano *agiranno* contro il tasto e tanto più forte sarà il suono.

§ 31. Tre diversi elementi sono stati dunque applicati contro il tasto per farlo muovere:

- a) Il peso del braccio;
- b) L'azione della mano;
- c) L'azione del dito.

Ora, la combinazione muscolare che deriva dalla fu-

(1) Si noti che queste azioni sono leggerissime nel *pp.*

sione di questi tre elementi si chiama: *La Terza Specie di Tocco.*

§ 32. Questa specie non è usata sempre. Si può infatti far senza del peso del braccio producendo il suono per mezzo della sola azione delle dita unita a quella della mano. In altri termini: si può impedire che il braccio, per mezzo delle dita, abbandoni tutto il suo peso sui tasti e lo si può tener su, *sostenendolo per mezzo de' suoi muscoli*: in questo modo i tasti si muovono per mezzo d'una maggiore o minore azione delle sole dita e della mano, mentre il braccio si mantiene come *sospeso* sulla tastiera. Producendo il suono così, coll'azione delle dita e della mano, senza l'aiuto di peso del braccio rilasciato, otteniamo: *La Seconda Specie di Tocco.*

§ 33. In luogo di questa Seconda Specie si può produrre il suono coll'azione delle sole dita, senza quella della mano: cioè: mentre si tiene il braccio *sospeso* sui tasti, come nella II Specie, si può tenere la mano passiva, e muovere le sole dita.

Risulta così *la Prima Specie di Tocco.*

§ 34. Si cerchi di capir bene la differenza che corre fra queste tre combinazioni muscolari, poichè si dovrà riconoscere che ciascuna di esse ha il suo posto nella Musica.

Riepilogando: si ricordi che si può ottenere il suono nei seguenti modi:

1^a *Specie.* Dita sole, agenti sul tasto, unite a mano passiva e braccio sostenuto dai propri muscoli.

2^a *Specie.* Mano attiva "dietro", alle dita, con braccio sostenuto dai propri muscoli.

3^a *Specie.* Braccio rilasciato con peso che cade su ciascuna nota per mezzo della mano e delle dita.

§ 35. Si noti a questo proposito che quando il braccio s'impiega sostenuto dai propri muscoli, deve essere libero da qualunque rigidità.

Riguardo alla scelta delle Specie di Tocco.

§ 36. Si deve considerare:

a) La Prima Specie permette alla mano di muoversi rapidamente attraverso alla tastiera, senza però trarne suono molto nutrito.

b) La Seconda Specie aumenta la quantità del suono, ma diminuisce l'agilità.

c) La Terza Specie dà la più grande pienezza di suono, ma non si può applicare a passaggi molto veloci.

Riguardo ai movimenti delle dita, della mano e del braccio.

§ 37. Bisogna capire ciò che s'intende per questi movimenti ed il perchè ed il come avvengono. Si debbono considerare queste tre parti (dita, mano e braccio), come tre *leve* separate. La leva del braccio, a sua volta, può essere considerata quale leva del solo avambraccio, o leva formata dall'avambraccio e dall'omero insieme.

Si può dunque, fino ad un certo punto, muovere ciascuna di queste tre leve indipendentemente dalle altre due. Per conseguenza il tocco può considerarsi *accompagnato* da movimenti o delle dita o della mano o del braccio, ed è questa distinzione di movimenti che viene chiamata rispettivamente *Tocco di Dita, di Mano* (o polso) *e di Braccio*.

§ 38. Imparando a conoscere queste distinzioni di *movimento* bisogna ben badare a non confonderle colle altre e ben più importanti distinzioni (che riguardano lo stato muscolare) che abbiamo imparato a riconoscere quali Tre Specie di Tocco.

Se si è perfettamente capito il significato di queste "Tre Specie di Tocco" (§§ 31-36), si deve ora capire

che cosa realmente significhino i *movimenti* che le accompagnano, cioè:

§ 39. *Tocco di dita* — quando si muove il solo dito durante la discesa del tasto; può consistere:

a) Di un'azione del solo dito (Prima Specie della formazione del Tocco).

b) Di un'azione della mano dietro al dito (Seconda Specie di Tocco).

Si noti però che in questo caso è il solo dito che *muove*, benchè la mano sia *attiva*.

c) Di peso del braccio rilasciato dietro alla mano ed alle dita (Terza Specie). Anche qui si noti che è il solo dito che *muove*, nonostante la *tripla* natura della combinazione muscolare.

§ 40. *Tocco di Mano* (o di Polso) — quando si muove la sola mano, durante la discesa del tasto: può consistere:

a) Dell'azione combinata della mano e delle dita (Seconda Specie), senza però che si mostri alcun movimento delle dita relativamente alla mano: la *mano* sola perciò si muove col tasto durante la sua discesa.

b) Del peso del braccio che s'abbandona attraverso alle dita ed alla mano (Terza Specie), mentre la mano sola *muove*.

§ 41. *Tocco di braccio* — quando si muove l'avambraccio solo o l'intero braccio, è sempre di Terza Specie, col peso rilasciato. Benchè non cambino la loro posizione relativamente al braccio, tanto le dita quanto la mano debbono *agire* per portare il suo peso sui tasti.

§ 42. È importantissimo badare a lasciar cadere il braccio *col suo proprio peso*, invece di forzarlo verso il basso.

Riguardo alla scelta del movimento.

§ 43. a) Per passi lenti e principi di frasi è meglio impiegare movimento di braccio "Tocco di braccio".

b) Per passaggi più veloci, si scelga il movimento di mano " Tocco di mano „ (il cosiddetto Tocco di polso), essendo questo nelle grandi velocità meno pesante della massa continua del braccio.

c) Per passaggi velocissimi, bisogna impiegare solo movimento di dita, " Tocco di dita „. Si può usar pure il tocco di dita per passaggi più lenti e naturalmente per il Legato.

S'avverta di nuovo di non confondere queste distinzioni di Tocco (derivate soltanto dal movimento) colle classificazioni molto più importanti che abbiamo riconosciuto essere le tre principali Forme di Tocco o Specie di Tocco.

Le diverse qualità di suono: da che cosa dipendono riguardo ai muscoli.

§ 44. La differenza nella *qualità* del suono dipende dal fatto che si può *iniziare il movimento* cioè l'atto del tocco tanto per *volontaria azione muscolare* quanto *rilasciando* volontariamente il peso. Così:

Quando s'impiega la Terza Specie si può iniziare la sua tripla combinazione muscolare (1) in due modi ben distinti:

Si può iniziare il movimento (a) coll'*azione volontaria* della mano e delle dita, ma rispondendo col braccio *rilasciato* alla reazione del polso; e si può iniziare il movimento (b) coll'abbandono totale del peso del braccio, permettendo al dito ed alla mano di agire solamente in responso al *peso*, tanto da poterlo comunicare al tasto (2).

(1) Quella del peso del braccio rilasciato, combinato colle azioni di sostegno della mano e delle dita.

(2) In breve: nel primo caso l'azione s'*inizia* all'estremità della mano (dita) facendo quasi leva col peso del braccio rilasciato, mentre nel secondo s'*inizia* coll'abbandono del peso, e mano e dita sono ad esso subordinate.

a) Se si vuole ottenere un suono chiaro incisivo e " brillante „ bisogna iniziare il tocco nel *primo* modo: così la Terza Specie si può chiamare " iniziata muscolarmente „, cioè col " Tocco muscolare „.

b) Se si vuole un suono pieno, ricco e denso, si deve iniziare il tocco nel 2° modo: esso si chiamerà " Tocco di Peso „ o " iniziato col peso „.

Per iniziare la Prima e la Seconda Specie di Tocco, si ha un mezzo solo: bisogna farlo muscolarmente perchè il peso del braccio non c'entra; la qualità del suono tende perciò più al tipo brillante che a quello ricco e cantabile.

Si studino molto attentamente le suesposte teorie e si ricordi che se si vuole bellezza di suono, non bisogna pensare a movimenti molto visibili o a grande impiego d'energia.

Se il tocco di peso è eseguito bene, si deve avere l'impressione che il tasto " vada giù da sè „; in altri termini, non si deve avvertire l'azione del dito e della mano, e non si può *sentire* l'abbandono del peso perchè ha luogo quando si *cessa* ogni azione dei muscoli sostenitori del braccio: più questo è lasciato inerte, più grande è il suono.

§ 45. In questi due modi d'*iniziare* l'azione muscolare, che formano la principale differenza fra la qualità ricca e quella povera del suono, le dita hanno pure la loro posizione speciale, che è in un caso *piatta* e nell'altro *curva*. Infatti si può giungere al tasto:

a) colle dita ben curvate;

b) colle dita molto più piatte e *diritte*.

Se si giunge al tasto nel 1° modo (cioè colle dita ben curve), il dito lo colpirà come un martello, e produrrà un genere di suono aspro e brillante, mentre se si giunge al tasto colle dita più distese e più piatte come per premerlo ed attaccarvi, si otterrà un genere di suono più dolce, più nutrito e *cantabile*.

§ 46. Una cosa essenziale bisogna ancora notare:

la differenza fra dita curve ed allungate determina pure due stati diversi dell'omero e del gomito, vale a dire:

a) Nell'azione a martello, colle dita curve, se si vuole libertà di movimento, non bisogna permettere alla parte superiore del braccio (omero e gomito) di ricadere, ma occorre tenerla ben su coi muscoli. In certi casi l'avambraccio può aiutare leggermente.

b) Per la posizione a dita allungate, l'abbandono della parte superiore del braccio deve corrispondere alla forza che il dito esercita sul tasto durante la sua discesa.

Infatti è questa differenza nello stato della parte superiore del braccio (se rilasciato o no), che dovrebbe essere la vera cagione della differenza fra i due modi di tenere le dita.

Lasciando ricadere la parte superiore del braccio, si è portati ad usare le dita allungate, mentre la coscienza d'avere il gomito sostenuto in avanti, porta istintivamente a dirigere le dita curve, in attitudine di colpire.

§ 47. Il suono *cantabile* si ottiene adunque impiegando la Terza Specie nella sua forma iniziata col peso, unita alle dita allungate, e relativo abbandono del braccio.

Volendo applicare questi principî alla tastiera, non si dimentichino le regole imparate nei §§ 7, 9 e 10, cioè che se si vuole bellezza di suono si deve abbassare misuratamente il tasto, e che tutta l'energia diretta al suono non deve più esistere oltre l'istante in cui il suono è ottenuto. Si noti bene perciò, che il peso deve *crescere* durante la discesa del tasto, e *scompare* istantaneamente appena s'ode il suono, ad eccezione di un piccolo residuo che occorre per tener giù il tasto, quando si suona legato.

Movimento di rotazione dell'avambraccio.

§ 48. È importantissimo studiare i movimenti *rotatori* dell'avambraccio. Non si può alternare l'azione del pollice e del mignolo con egual grado di forza, senza

alternare il riposo e l'azione dell'avambraccio in direzione *rotatoria*.

§ 49. Quando l'avambraccio si volge su sè stesso (inclinando la mano ora verso il mignolo, ora verso il pollice), l'atto di tocco, così accompagnato da un *visibile* movimento, si chiama *tocco di rotazione*.

Si può pure far agire l'avambraccio nelle suddette direzioni (verso il pollice o verso il mignolo), *senza* alcun movimento visibile: si può *sostenere* tanto l'uno che l'altro lato della mano per mezzo d'un'azione *rotatoria*, pur non girando l'avambraccio, e senza movimento visibile: in questo caso, dal lato della mano che resta sospesa sopra i tasti, le dita non hanno nulla contro cui reagire e si sentono per conseguenza "deboli". Le dita però dall'altro lato della mano guadagneranno moltissimo perchè si può comunicar loro Peso (per produrre Suono ricco e pieno) od aiutarle coll'azione *rotatoria* dell'avambraccio volto verso loro (quando occorre *tocco brillante* o tocco da "passaggi").

Se adunque le dita ad un lato della mano richiedono molta energia, bisogna badare a *rilasciare* con moto *rotatorio* l'avambraccio in loro direzione, ed anche, se necessario, *agire* aiutandole colla rotazione. Si badi che questa lasci completamente libero lo sviluppo dell'energia. Molto probabilmente si confonderà una parziale azione *laterale* dell'avambraccio, colla vera azione *rotatoria*; si riconosceranno subito i movimenti giusti da quelli falsi se si considera che colla vera azione *rotatoria* (o abbandono dell'avambraccio alternativamente verso i lati della mano) non vi è spostamento del polso; il polso gira parzialmente su sè stesso, più o meno, a seconda dei casi, proprio come l'asse d'una ruota.

La cessazione automatica del Peso.

§ 50. Si è veduto (§ 26) che per il legato la seconda e più pesante forma di "Riposo", dev'essere comuni-

cata da dito a dito, facendo cessare istantaneamente l'azione sostenitrice dell'ultimo che è stato abbassato, nell'istante preciso in cui si desidera che il nuovo dito cominci a sua volta ad abbassare il tasto. Il legato diventa così quasi automatico, come se si facesse "da sè".

Anche il peso che impieghiamo nella 3ª Specie deve cessare automaticamente così. Non bisogna cercare di togliere il peso appena prodotto il suono durante la discesa del tasto: al contrario non occorre preoccuparsi del peso, ma misurare l'azione delle dita e della mano in modo che finisca proprio all'istante in cui il suono vien prodotto. Il braccio allora, automaticamente, si salverà dalla propria caduta, poichè i suoi muscoli sostenitori torneranno inconsciamente in azione. Quando questo processo avviene in modo perfetto, ed il braccio, da rilasciato, torna istantaneamente a sostenersi da sè, si deve provare l'impressione che il peso *scompaia* appena ottenuto il suono, come se ne fosse inghiottito.

Al termine quindi dell'atto di produzione del suono, si vedrà che il braccio torna a sostenersi da sè completamente come nello Staccato, o quasi completamente come nel Riposo del Legato.

§ 51. Saper *calcolar* bene quando Peso ed Energia debbono scomparire, è una delle cose più importanti che si debbono imparare, e poi è pure importantissimo mantenerlo in pratica. A questo scopo si eserciti il *secondo* dei tre principali "Esempi d'Azione Muscolare", e lo si faccia tutti i giorni per prima cosa (1).

In questo modo si può imparare (e lo si tenga bene a mente) a dirigere con sicurezza contro il tasto, la necessaria azione muscolare, e nello stesso tempo si riconoscerà di getto la profondità ed il peso del tasto di ogni strumento su cui si suona.

(1) Vedi Ricapitolazione a pag. 97: I tre esempi d'Azione Muscolare.

§ 52. Un gravissimo errore, purtroppo assai comune, è quello di *forzare il braccio all'ingiù* pur cercando di usar solo dita e mani. Per rimediarvi bisogna esercitare tutti i giorni *il terzo* "Esempio di azione muscolare"; ciò aiuterà a rendere le azioni delle dita e della mano libere ed indipendenti da quelle del braccio (II Specie). Finchè non si sia capaci a compiere questa *separazione delle energie* muscolari, non si otterrà nè un buon Staccato, nè una buona Agilità.

§ 53. Usare dita e mani con *scioltezza ed indipendenza* è pur cosa assai difficile, ma la si può ottenere con esercizi giornalieri del *primo* degli Esempi d'azione muscolare: questo insegnerà a compiere le azioni necessarie, *senza* che esse siano guastate od impacciate da azioni contrarie dei muscoli opposti.

§ 54. Oltre a questi tre Esempi principali se ne dovrebbero pure esercitare degli altri: quelli, ad es., atti a favorire l'azione rotatoria dell'avambraccio od i movimenti laterali della mano e del polso, movimenti che mirano a facilitare la girata in sotto od in sopra del pollice e delle altre dita. La scioltezza di questi movimenti è indispensabile, anche soltanto se si vuol suonare una semplice scala od un arpeggio con *egualianza* (1).

Movimenti da compiersi prima di giungere al tasto.

§ 55. Due parole per chiarire questo argomento, sul quale si è spesso incerti.

A rigor di termine, i movimenti richiesti per portare la punta delle dita a contatto colla superficie dei tasti, non appartengono all'Atto del Tocco, perchè questo non

(1) Esercizi a questo scopo si troveranno negli *Studi per l'indipendenza dei moti muscolari*, di prossima pubblicazione.

comincia che al tasto. Quando si ha il tempo di farli, i larghi movimenti preparatori sono d'aiuto. Essi favoriscono un'esecuzione libera e sciolta, e se sono ampi, colle dita, insegnano a distinguer bene un dito dall'altro, mentre per il Tocco di Braccio, un movimento preliminare di questo, aiuta a vincere la sua *inerzia* prima di giungere alla tastiera.

I movimenti verso i tasti, siano essi delle dita, della mano o del braccio, devono essere di natura *passiva* piuttosto che attiva; così:

a) Il dito, muovendosi verso il tasto, deve solo agire tanto quanto basta per portarvi semplicemente la punta, e *senza* urtare la superficie. L'azione esercitata dal dito dev'essere così leggiera, ch'esso deve *quasi* cadere col proprio peso.

b) La mano, nel Tocco di Mano (o Tocco di Polso), se sollevata dalla tastiera, deve cadervi col proprio peso: la regola è sempre questa, in quasi tutti i casi.

c) Il braccio, nel Tocco di Braccio, deve pure cadere sul tasto col proprio peso, e però non deve essere più abbandonato di quanto sia necessario: deve cadere sui tasti con moderazione e delicatezza, a meno che si richieda un suono forzato e secco.

I movimenti all'ingiù verso il tasto, ed il vero atto del tocco che li segue, possono prender forma di *moto solo* e *continuo*: l'energia che si richiede viene *aggiunta* appena la punta del dito tocca il tasto. Molte volte il contatto è già avvenuto, ed allora il movimento del tocco comincia alla superficie del tasto medesimo.

Super-legato, Sub-legato e Staccatissimo.

§ 56. Le gradazioni di DURATA *in più* od *in meno* del Legato, e lo Staccatissimo, sono i particolari di Tocco che ora vedremo. L'aggiunta di alcune nozioni è necessaria.

Legato Artificiale, ecc.

V'è un modo " artificiale " di tener giù le note, più comodo in certi passaggi a Legato *naturale* (o forma più pesante di Riposo), di cui si trattò nel § 16, ecc.

Con un'energia leggerissima, ma *continua* delle dita e della mano (anche delle dita sole) si può esercitare una lieve tensione o " pressione " sul fondo dei tasti; questo dà il modo di tener giù a volontà le note così premute, indipendentemente dal Peso di Riposo. Questo " Legato di pressione " si usa tanto *aggiunto* al Riposo del Legato, quanto aggiunto al Riposo dello Staccato. Si ottengono i seguenti risultati:

a) La pressione applicata al Riposo del Legato si usa per tutte le gradazioni di durata *in più* del legato, su fino all'estremo Legatissimo.

b) La pressione applicata al Riposo dello Staccato si usa per tutte le gradazioni di durata *in meno* del pieno Tenuto (o Legato) giù fino allo Staccato, ove naturalmente deve scomparire. Il cosiddetto " Tocco di Portamento " può pure essere eseguito per mezzo di questo " Legato di Pressione ", ma la produzione del suono deve iniziarsi col Peso (§ 44, ecc).

Nelle successioni lente di note, è meglio ottenere gli effetti di *Super Legato* e di *Sub-Legato* (Semi-Staccato), accrescendo il Peso di Riposo, ma per passaggi veloci si può applicare senza timore l'elemento di " pressione " (1).

(1) È necessario usare la più grande CAUTELA nell'applicare questa leggiera « pressione » poichè è facile eccedere nella tensione; il suo abuso distrugge ogni agilità e delicatezza d'espressione.

Staccatissimo, ecc.

Lo Staccato si può rendere leggermente più vivo e secco in certi tocchi, coll'aiuto di una "strappata", di un movimento "a calcio", contro il fondo del tasto. Esercitando il *terzo* Esempio di azione muscolare, s'imparerà a conoscere la natura di questo Staccatissimo (1).

Maggior peso di riposo di quello che ordinariamente si usi (nello Staccato e nell'Agilità), può essere portato dalle dita (senza che giunga però al fondo dei tasti) in certi passaggi veloci "Staccatissimo", purchè siano oltre ad un considerevole grado di velocità e di suono (2).

§ 57. Sarà utile un piccolo sommario dei *Fatti Muscolari*.

Le regole più importanti da ricordare sono le seguenti:

a) La distinzione fra i due atti muscolari (1): il Riposo e 2) l'Energia Aggiunta; in altri termini, il Qualchecosa che usiamo continuamente e che ci dice dov'è il tasto e la sua resistenza, ed il Qualchecosa che dobbiamo aggiungervi soltanto quando abbassiamo il tasto e ch'è atto a produrre tutti i suoni d'intensità maggiore al pp.;

b) Si noti che l'azione muscolare momentanea di abbassare il tasto può essere vigorosa (come nel *forte*), mentre il Riposo continuo è

(1) Vedi pag. 97.

(2) Vedi Note alla Parte III: *Di alcune forme eccezionali di Staccato e di Legato*, pag. 101.

leggerissimo e si mantiene tale fra le singole produzioni di suono;

c) Si ricordi la differenza fra le due Specie di « Riposo », la prima tanto leggiera da non abbassare i tasti (per lo Staccato), la seconda un po' più *pesante*, sufficiente a costringere i tasti abbassati (per il Tenuto o Legato);

d) L'importanza grande di sradicare ogni soggezione o rigidità nei movimenti;

e) La natura dei tre *componenti* muscolari del Tocco: cioè: 1) Azione delle dita; 2) Azione della mano; 3) Peso del braccio;

f) I tre modi di combinare questi elementi, cioè:

I. La Prima Specie di formazione del Tocco: Azione delle sole dita con mano passiva e braccio sostenuto dai propri muscoli;

II. La Seconda Specie di formazione di Tocco: Azione della mano unita a quella delle dita, con braccio sostenuto dai propri muscoli;

III. La Terza Specie di formazione di Tocco: abbandono del peso del braccio, unito all'azione delle dita e della mano;

g) Il rapporto del *Movimento* con queste tre specie di formazione di Tocco (o *struttura*), cioè:

Tocco di Dita (movimento delle sole dita): può consistere di ognuna delle Tre Specie.

Tocco di Mano (1) (movimento della mano):

(1) Detto tocco di polso o azione di polso.

deve consistere della Seconda e della Terza Specie.

Tocco di Braccio (movimento di braccio): implica l'uso della Terza Specie;

h) Ogni Agilità vera ed ogni fluidità nel suonare dipendono dall'obbedienza alle due leggi: I) Leggerezza nel Riposo (in modo da esser capaci ad *interrompere* ogni energia appena il suono è ottenuto), e II) la *cessazione* matematicamente precisa d'ogni energia, nell'istante in cui ciascun singolo suono comincia, ad eccezione del ppp.;

i) La differenza fra il tocco iniziato col Peso, e quello iniziato muscolarmente: differenza che determina rispettivamente la ricca o la povera qualità del suono;

j) Le due diverse attitudini delle dita, Allungate o Curve, determinanti le due diverse qualità di suono, quello « cantabile » e quello « brillante »;

k) Le dita allungate o piatte richiedono l'abbandono del braccio, mentre quelle curve implicano l'omero ed il gomito sostenuti in avanti per mezzo dei loro muscoli;

l) La grande influenza della libertà *Rotatoria*, ed azione *Rotatoria* in tutti i passaggi più forte che i pp;

m) Il Peso del braccio impiegato nel Tocco di Peso deve scomparire quasi automaticamente, appena non è più sopportato dal Polso;

n) Il Riposo viene trasmesso da dito a dito

per mezzo di un simile processo semi-automatico, dovuto all'interruzione automatica dell'azione sostenitrice dell'ultimo dito usato;

o) L'importanza delle tre forme principali di « Esempi d'Azioni Muscolari »: a) per la libertà di movimento; b) per la sicurezza; e c) l'indipendenza delle azioni del braccio verso il basso, da quelle delle dita e della mano, ecc.;

p) Per i punti sussidiari, ma pure assai importanti che riguardano la libertà dei movimenti laterali della mano e del polso, per l'elemento « artificiale » del Legato, per la natura dei movimenti verso i tasti, e per altre spiegazioni, si vedano le Ricapitolazioni, ecc.

PARTE IV.

Della Posizione da tenersi al Pianoforte.

§ 58. Bisogna sedere lontani dallo strumento, tanto quanto basta per poter allargar bene le braccia da ambo i lati e poterle così muovere liberamente attraverso alla tastiera, con impiego libero del peso. Si badi ad ogni modo a non seder troppo lontani.

§ 59. Quando si suona col tocco a dita *curve*, si preparino così già dall'alto: più si parte dall'alto, più piegate debbono essere le dita, poichè la falange delle unghie deve rimanere quasi verticale.

§ 60. Se si vuole suonare una scala od un arpeggio con eguaglianza e fluidità, bisogna tener la mano leggermente volta verso l'interno, ossia verso il lato del pollice, in modo che il lato esterno formi quasi una sola linea coll'avambraccio: questa posizione faciliterà grandemente il passaggio in sopra ed in sotto delle dita e del pollice. Per le scale a note doppie e per ogni passaggio simile, al contrario, bisogna volgere la mano nella direzione in cui corrono le doppie note. Quando è necessario, per poter eseguire passaggi difficili di questo genere, si ricorre ad un libero movimento laterale della mano e del polso: le difficili voltate in sopra e in sotto delle dita, verranno così rese meno incommode.

§ 61. Quando le dita tengono giù i tasti, non si abbassino le nocche al disotto del livello della mano. Si badi pure che il lato del mignolo non sia più basso dell'altro lato della mano, altrimenti le dita si trovano in posizione erronea.

§ 62. Si tenga il pollice ben scostato dalla mano: la sua seconda falange formi una sola linea col tasto, ad eccezione di quando si suonano due note allo stesso tempo.

§ 63. Il medio, posandosi sul suo tasto bianco, deve giungere alla linea in cui finiscono i tasti neri, ad eccezione naturalmente di quando su questi si porta il pollice.

§ 64. Durante i passaggi che portano il pollice alternativamente sui tasti bianchi e neri, sonvi leggieri cambiamenti nell'altezza del polso: questo viene abbassato leggermente per i tasti neri. Esso, in posizione normale, deve all'incirca formare una stessa linea colla mano e coll'avambraccio.

§ 65. Nello Staccato, le dita balzano dal tasto in due modi differenti, dipendenti, rispettivamente dal modo in cui vi giungono; cioè se in posizione curva o piatta.

§ 66. Suonando col Tocco di Mano (o di Polso) e col Tocco di Braccio, le dita, prima di cominciare la discesa, devono prendere la loro posizione giusta, relativa alla mano.

§ 67. Bisogna badar bene che ciascun dito sia sopra alla sua nota, prima di cominciare l'atto di produzione del suono. Se si vogliono evitare note false o " mezze ", si cerchi d'esser ben sicuri " dove sono ", le note che si vogliono toccare, appena eseguite quelle precedenti.

Si abbia cura di " sentire ", coi muscoli o quasi attendere coll'orecchio l'istante in cui il martello tocca la corda: sono il " senso muscolare ", il senso di resistenza del tasto, e l'Orecchio, le doti che debbono essere nostra guida al Piano: l'Occhio serve a poco: i movimenti che si richiedono sono troppo veloci, e fidandoci dell'Occhio, si va a rischio di renderli tardi.

§ 68. Si studi attentamente tutto ciò che si è detto: e per ricordare i punti principali, si legga tutti i giorni il seguente Sommario applicandone le regole ad ogni Esercizio o Studio o Pezzo che si debba eseguire.

Se sorgono dubbi si vedano gli altri Sommari ed il Consiglio agli Insegnanti, e se si desidera un aiuto ancor maggiore, si consulti l'intera mia opera: l'Atto del Tocco.

Regole generali.

a) Per poter trarre dallo strumento ciò che si desidera, bisogna sempre badare al punto in cui i tasti "cedono"; si potrà così giudicare quanta energia essi richiedono.

Si attenda pure coll'orecchio l'istante in cui il suono comincia, per cessare ogni energia dopo che è ottenuto, e non sprecarla, prolungandola inutilmente contro il fondo legnoso dei tasti.

b) Non si deve perciò *sfondare* il tasto, nè pestarlo. La punta del dito deve giungere misuratamente alla sua superficie e proseguire, per così dire, questo contatto, agendovi contro. Quest'azione deve avere per iscopo di far *muovere* il tasto in uno dei diversi modi che creano le diverse qualità di suono. Quest'azione si deve sempre dirigere al punto in cui il suono comincia, e non contro la resistenza del fondo.

c) Si ricordi che se si pesta il tasto non si può giudicare quanta energia esso richieda, e non si può ottenere nè il Suono che si vuole, nè Facilità o scioltezza d'esecuzione.

d) Pel suono ricco e cantabile, non si pensi ad azione di mano o di dita. Si pensi al Peso, e si tengano le dita piatte. Si avrà un senso di completa elasticità.

e) Per passaggi brillanti, si usi invece il Tocco Muscolare e si tengano le dita piegate.

f) Se si prova difficoltà nell'esecuzione di certi passaggi, se le dita sono incapaci e non "scorrono", si ricordi bene che condizione prima dell'Agilità è ces-

sare ad ogni nota l'energia nell'attimo stesso in cui il suono è ottenuto. Si diriga ogni attività a quell'attimo e non si usi nè continua forza di braccio nè continuo Peso.

g) Per rendere la "Velocità", facile bisogna smettere ogni azione di peso ed energia all'istante che il suono comincia. Si debbono perciò eseguire Esercizi e Studi in modo da ottenere un risultato soddisfacente ed evitare la stanchezza.

h) Per lo Staccato, le leggi sono le stesse come per l'Agilità: si deve lasciare il tasto libero, in modo che possa rimbalzare: non bisogna intralciare il suo scatto in su.

i) Il Legato Naturale si ottiene con facilità osservando le dette leggi per l'Agilità e per lo Staccato. Si richiede semplicemente un po' più di Peso di Riposo di quello che s'impiega nello Staccato.

j) Nello stesso tempo, per l'Eguaglianza e la Scorsevolezza, si ricordi l'impiego costante dei movimenti di rotazione dell'Avambraccio, e la necessità di completa libertà "laterale", della mano e del polso.

k) Non si trascuri l'esercizio giornaliero degli "Esempi d'Azione Muscolare" (pag. 95), specialmente se si vuol mantenere la mano atta a qualunque esecuzione.

Dal punto di vista Istrumentale è importantissimo ricordare:

a) Il suono si può ottenere soltanto per mezzo di movimento del tasto;

b) La Bellezza del suono si ottiene per mezzo d'una misurata produzione di detto movimento;

c) Il potere di produrre velocità di tasto, e perciò velocità di vibrazioni della corda, cessa al momento in cui il suono è ottenuto;

d) È l'Orecchio ciò che guida a quel momento durante la discesa;

e) Il grado di forza dev'essere suggerito dal Senso Muscolare, e dalla stessa resistenza del tasto.

Le forme d'attenzione Musicale che si richiedono sono le seguenti:

f) L'attenzione si deve rivolgere alla resistenza del tasto per mezzo del Senso Muscolare, ed al principio del suono per mezzo dell'Orecchio;

g) La *Resistenza del tasto* si misura nell'atto del Riposo tanto nella sua forma del Legato quanto in quella dello Staccato.

Il Principio del Suono dev'essere calcolato esattamente in modo da concordare col tempo, base della Musica: l'esatto incontro del suono col tempo, forma l'*unione* fra la Concezione e l'Esecuzione.

Dal punto di vista Muscolare è importantissimo ricordare:

h) Pesare il tasto equivale a pesare o bilanciare qualsiasi altra cosa;

i) Il PPP è ottenuto così, col Peso;

j) In questo processo vengono impiegati tre elementi muscolari;

k) La terza Specie di Tocco è una combi-

nazione analoga, usata soltanto durante la discesa del tasto, ed a qualunque grado di potenza;

l) La Seconda e la Prima Specie si formano eliminando successivamente il Peso del Braccio e l'Azione della Mano;

m) La differenza fra il « Tocco Muscolare » e quello « di Peso »;

n) La differenza fra la posizione a dita curve e quella a dita allungate;

o) Le due leggi dell'Agilità: l'elisione della Forza del braccio, e l'esattezza nel cessare il peso, all'istante voluto;

p) L'importanza dei movimenti di rotazione;

q) L'importanza della Scioltezza (non trattenere nè irrigidire) in tutti i movimenti necessari;

r) La poca importanza dei puri movimenti di tocco (azione visibile), in confronto a quelli di *costruzione* di tocco (lo *stato* delle braccia e della mano).

Regole che riguardano la posizione.

s) Distanza dalla tastiera: le dita curve specialmente se cadenti dall'alto: la posizione laterale della mano ed alle nocche; la posizione dei nuovi intervalli sulla tastiera trovata partendo da quelli precedenti, ecc., ecc.

CONSIGLIO AGLI INSEGNANTI

ED A COLORO CHE STUDIANO SENZA MAESTRO

La domanda del come tutti questi insegnamenti dell' "Atto del Tocco", vengono impartiti praticamente, viene spontanea. Questo capitolo ha per scopo d'indicare il miglior modo per cominciare ad istruire gli Allievi nelle diverse forme di tocco: è uno schema per le prime lezioni: forse logicamente è il migliore, ma però non è necessario seguirlo in modo assoluto: anzi dovrebbe essere modificato per ogni caso individuale.

Se si tratta di adulti, è meglio dedicare le prime due o tre (o più) lezioni, a dare un'idea generale delle Leggi principali alle quali si deve obbedire durante lo Studio e l'Esecuzione, se si vuol riuscire tecnicamente e musicalmente.

La spiegazione e l'abbozzo di questi fatti principali dovrebbero essere accompagnati da esempi pratici allo strumento, eseguiti tanto dal maestro, quanto dall'allievo. Alla fine di ciascuna di queste prime lezioni, il maestro dovrebbe scrivere qualche domanda sui punti spiegati, e richiedere dall'allievo le risposte alla lezione seguente. In questo modo l'insegnante può giudicare quanto l'allievo ha veramente capito, e chiarire e rinforzare i punti deboli.

Benchè non si possa pretendere che l'allievo afferri in un attimo il pieno significato di queste spiegazioni, e neanche che ricordi tutte le leggi esposte, pure la linea generale, data così, di tutte le leggi e dei fatti

principali, faciliterà grandemente la loro piena comprensione e la loro *applicazione pratica*. Queste leggi però dovrebbero essere ricordate all'allievo durante le lezioni successive.

A queste lezioni preliminari deve seguire immediatamente l'insegnamento dei vari metodi di Tocco.

Il punto da cui cominciare quest'insegnamento dipende dallo stato in cui si trova la Tecnica dell'allievo: naturalmente s'incomincerà collo sradicare i difetti più gravi.

Queste lezioni pratiche di Tocco devono consistere di ampie spiegazioni sulle singole difficoltà che l'allievo incontra, riguardo ai modi di trattare il Tasto, tanto muscolarmente, quanto strumentalmente. Se riesce a capire queste difficoltà, sarà in grado d'incominciare la formazione e lo sviluppo delle varie azioni muscolari che lo condurranno a trattare correttamente il tasto, ed a vincere successivamente ogni altra difficoltà tanto di AGILITÀ quanto di SUONO o di RESISTENZA.

A questo scopo si debbono scegliere gli Esercizi, gli Studi ed i Pezzi meglio adatti al grado di capacità dell'allievo, il quale possibilmente dovrebbe incontrarvi quelle speciali difficoltà tecniche che formano il suo punto più debole (1). Indicandogli adunque ad una ad una queste sue deficienze, egli sarà volenteroso nel prestar ascolto quando il maestro gli insegnerà in che modo vi può porre rimedio, vale a dire, osservando

(1) Così se l'allievo è deficiente per ciò che riguarda il tocco « cantabile », bisogna dargli un Notturmo più o meno facile; mentre se l'esecuzione dei passi veloci lascia a desiderare, bisogna scegliere uno Studio, una Toccata od una Sonata che richieda tale genere di tocco, e dargli pure degli Esercizi di pura tecnica che l'aiutino a superare tali difficoltà. Il maestro deve naturalmente insistere controllando *ciascuna nota*: solo con questo mezzo e con uno studio lento, può sperare di vincere cattive abitudini contratte da tempo.

strettamente le leggi particolari che concernono il Tocco. L'insegnante avrà cura di dimostrare la necessità di una continua applicazione di tali leggi, *nota per nota*, durante tutto lo Studio, finchè non si formino abitudini corrette; e come il trascurare queste leggi faccia andare a vuoto completamente l'ora di studio e procuri la formazione di cattive abitudini in luogo di quelle buone.

L'attenzione dello studente dovrebbe essere rivolta al tempo stesso ai paragrafi particolari che trattano le singole difficoltà, e che si trovano nel presente lavoro sotto il titolo di "Guida e Regole per gli Allievi". È bene, ad ogni lezione, fargli alcune domande sulle difficoltà che si vogliono vincere, cercando così di renderlo cosciente, in modo che riesca più facilmente a superarle.

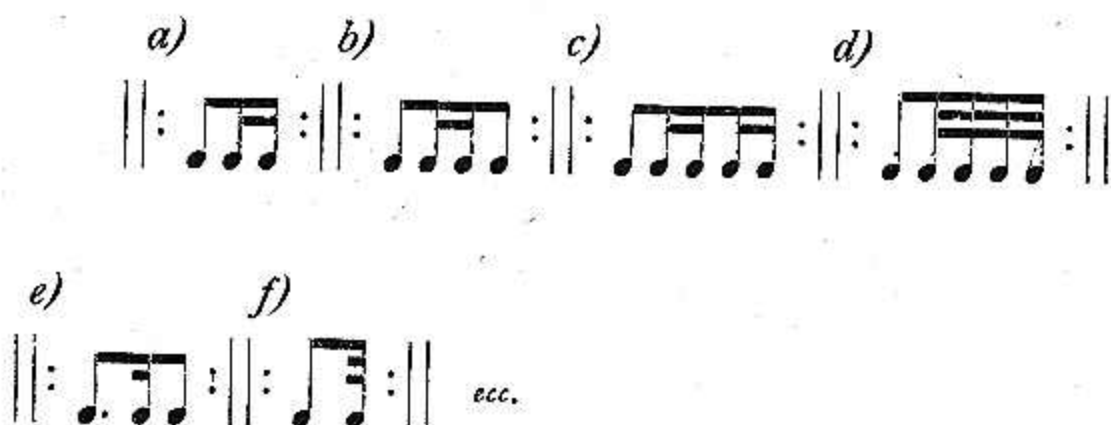
In quanto ad Esercizi di pura tecnica, si può fare scelta da ogni raccolta seria e bene intesa, come sarebbero il vecchio "Plaidy", o l'elaborato "Le Rhythme des Doigts", di Camillo Stamaty, od il buonissimo "Esercizi giornalieri", di Oscar Beringer.

Qualunque raccolta si adotti, la si studi sempre *ritmicamente*, come raccomanda Stamaty. L'esecuzione della Musica implica sempre il porre le note in modo, che l'una coll'altra abbiano un certo rapporto Ritmico; perciò sciupare ore ed ore su "Esercizi", senza badare a questo rapporto, che è l'elemento più importante dell'esecuzione, è vera follia. In luogo di progredire, si *disimpara* semplicemente ogni cosa. Studiare Esercizi, Scale, Arpeggi, ecc. "in ritmo", non vuol dire che debbano essere studiati *con accenti* (1): bisogna studiarli con perfetta *eguaglianza*, ma consciamente divisi in gruppi ritmici di due, tre, quattro, cinque, sei o otto note, passando di quando in quando da un genere al-

(1) Questa di accentare le note è cosa che, sotto certi aspetti, può anche esser nociva.

l'altro di divisione, pur mantenendo invariato il Movimento.

È anche assai utile, come complemento, studiare Esercizi tecnici in figure ritmiche *disuguali*, come ad esempio:



con accento sufficiente, ma non esagerato.

Un simile studio del Tempo e delle sue suddivisioni è assolutamente necessario, se si vuol giungere a suonare musicalmente. Un'esattissima percezione delle suddivisioni del tempo è condizione indispensabile perchè le dita possano, per così dire, *individualizzarsi*. Non si dedichi però troppo tempo ai soli Esercizi di Tecnica. L'interminabile strimpellare d'esercizi per le dita, che prima erano considerati indispensabili, mirava a ben altro scopo: allora non v'era il vantaggio della conoscenza dei vari fatti muscolari e strumentali.

L'unica risorsa era di far studiare all'allievo migliaia d'Esercizi, nella speranza ch'egli tosto a tardi inceppasse nel *modo corretto di suonare*: di qui la legione di "Metodi di Studio", esistenti.

Tale spreco di tempo dev'essere oggi sostituito da un numero relativamente piccolo di Esercizi e di Studi scelti con discernimento, in modo che racchiudano in forma, per così dire, concentrata, i principî del Tocco e diano la conoscenza perfetta delle molteplici difficoltà. Queste debbono attrarre così l'attenzione dell'allievo una dopo l'altra successivamente; egli le potrà

facilmente superare, quando gli si presenteranno a caso nel corso di un'opera musicale. I detti Esercizi e Studi devono pure farsi allo scopo di guadagnare RESISTENZA, ch'è elemento importantissimo.

Non si ripeterà mai abbastanza all'allievo che lo scopo fisso del suo studio (Esercizi, Studi e Pezzi), deve esser sempre il seguente: *Imparare ad applicare* praticamente le leggi che governano la Facilità e l'Accuratezza dell'esecuzione. Con questo, ben fisso in mente, egli non permetterà alla sua applicazione di degenerare in un *suonare automatico di note*.

In verità non si dovrebbe permettere neanche ad un dito di suonare una nota, senza avere in vista il suo scopo musicale (e ritmico) e le leggi della tecnica, poichè senza queste, ogni rimedio è impossibile. Lo Studio di esercizi Tecnici, se diretto così ad ogni passo all'osservanza di queste leggi, diventa meravigliosamente vantaggioso ed il progresso è continuo durante tutta l'Ora a tale scopo impiegata. Quest'accurato controllo degli atti Muscolari, non deve assolutamente diminuire finchè le buone abitudini non siano completamente contratte, ed anche dopo i migliori risultati, l'attenzione non deve cessare completamente, se non si vuol correre il rischio di riprendere i difetti di prima.

In pari tempo l'allievo deve mirare allo scopo artistico, per mezzo della sua Attenzione al TASTO. È una vigilanza non soltanto necessaria in principio, imparando i nuovi metodi di Tocco, ma anche dopo, quando si è Artisti. Si deve riconoscere che spesso anche coloro i quali hanno la grande fortuna d'esser più dotati musicalmente, sono soggetti a *trascurare* l'uso della loro immaginazione musicale e del loro discernimento. Hanno pure tendenza a *trascurare Strumentalmente*, dimenticando di badare alla Resistenza del tasto per mezzo del Senso Muscolare, ed al Principio del Suono per mezzo dell'Orecchio, omissioni (le ultime due specialmente), che guastano subito l'effetto musicale dell'esecuzione.

Non si è mai abbastanza ripetuto, tanto al Maestro quanto all'Allievo, che è soltanto per mezzo d'una perfetta attenzione al suo strumento, che l'esecutore può giungere a fare veramente della MUSICA.

Ai bimbi si deve insegnare press'a poco come agli adulti.

Con un bimbo intelligente, non si esiti a cominciare da un'esposizione dei fatti che debbono essere imparati, e lo si faccia pure come si suggerì per gli allievi già più avanti negli anni. Naturalmente tutto deve essere ridotto alle linee più semplici e più spoglie, ed il maestro deve volgere l'attenzione del bimbo su ciò che *dev'esser fatto* piuttosto che spiegarli *perchè* dev'esser fatto: un bimbo non tiene a sapere il *motivo*: vuol vedere *come* si fa una cosa! S'egli è molto intelligente, s'interesserà a conoscere le "regole del gioco", prima ancora di suonare: molto dipende naturalmente dal modo in cui il maestro saprà presentargli questa materia. Il bimbo dimostrerà interesse, purchè l'insegnante gli semplifichi l'applicazione *immediata e pratica* di queste regole. Si vedrà che nel punto in cui egli comincerà a toccare lo strumento, si manifesteranno subito tendenze verso qualche difetto: da questo, un esperto insegnante trarrà il bandolo per cominciare un'intera catena d'insegnamenti. Ma prima che ad un bambino (od anche ad un adulto) sia permesso di toccare uno strumento, il maestro deve insistere sulla comprensione chiara dei principi più importanti dell'esecuzione in sè stessa, *come* l'allievo deve prestare la sua attenzione, ed *intendere musicalmente*: dev'esser spiegato bene che il suonare consiste della combinazione di due cose: a) della percezione di ciò che si richiede musicalmente da ogni nota al momento di suonarla, e b) del compimento dell'atto fisico.

Bisogna notar bene che possiamo acquistare un tale discernimento Musicale imparando a capire la Musica non soltanto nell'impressione emotiva che ci può dare,

ma pure *nella sua struttura*: in altri termini, dobbiamo imparare a riconoscere come è formato il Pezzo che vogliamo suonare, la sua Forma generale e la sua costruzione ritmica fin nei particolari più minuti. Dobbiamo discernere ciò che la Musica *fa*, dov'è il momento culminante, la crisi, per dir così d'ogni sezione del pezzo, d'ogni idea, d'ogni frase.

Questa comprensione del *materiale* che costruisce la Musica, risveglierà la percezione del *sentimento* musicale che si cela sotto le dette forme. Per questa ragione è grave errore permettere anche ad un bimbo di suonar note senza una qualche *intenzione* musicale.

Questa si può coltivare fin quando un bimbo ha da suonare, a mo' d'esempio, tre note in successione.

Esse non debbono essere eseguite senza significato: al contrario: dovrebbero essere *pensate* quale "forma", o frase musicale (1).

Così le seguenti tre note possono essere considerate come una progressione di due note *verso* la terza che è la principale:



Anche gli esercizi tecnici, le scale, ecc., debbono essere considerati sotto questo punto di vista: benchè non sia necessario accentarli, pure debbono essere *sentiti* quali *progressioni musicali*, cioè quali note che progrediscono *verso* limiti ritmici, verso la nota tonale, come nell'esempio seguente:

(1) Una frase musicale può essere definita una successione di note che *progrediscono* ritmicamente verso un apogeo, in forma di *punto definito* nella tonalità.



L'allievo deve cominciare collo studio accurato di questa " Guida „ e se incontra dei punti poco chiari deve riferirsi all'Estratto, volgendosi prima ai Sommari delle Parti: se questi poi non danno le spiegazioni desiderate, alle Ricapitolazioni che trattano della materia cercata.

I punti principali su cui si deve costantemente insistere, quando si è già alla parte pratica sulla tastiera, e specialmente in principio, tanto nel caso dei bimbi come per gli adulti, sono i seguenti:

**Sommario dei punti principali
su cui si deve insistere quando s'insegna,
e riguardanti il tocco.**

a) Attenzione al fatto che la quantità di suono dipende unicamente dalla velocità raggiunta dal tasto durante la sua discesa. Mentre:

b) La Bellezza del Suono dipende dal modo più o meno *misurato* in cui si ottiene la necessaria velocità di tasto;

c) La correttezza nell'espressione (corrispondenza del suono ottenuto con quello che si voleva ottenere) dipende dall'applicare la propria energia a seconda della resistenza del tasto, e dal non sciupare questa energia impiegandola ancora, dopo che il suono è ottenuto;

d) Agilità e Staccato dipendono grandemente dall'adempimento della stessa legge: l'evitare di forzare il tasto contro il suo fondo legnoso. Di qui si deducono pure:

e) Le « due leggi », dell'Agilità e dello Staccato:

I. Precisione nel dirigere l'Energia e nel cessarla nell'istante stesso in cui si arriva al suono, e che non preclude l'applicazione dell'Elemento del Legato se richiesto, e:

II. Il braccio sostenuto dai suoi muscoli e tenuto in stato d'equilibrio, indipendentemente dalle dita e dai tasti;

f) Evitare di colpire o di pestare il tasto, insistendo però nello stesso tempo su ampî movimenti preparatori verso di esso, quando il movimento del passaggio lo permette, e quando si riconoscono utili per « individualizzare » le dita;

g) L'uso del peso invece di Energia, quando si vuole un suono ricco e cantabile e

h) Le differenze nel modo di tenere le dita, impiegate rispettivamente nel Tocco *cantabile* ed in quello per i passaggi brillanti (1);

i) Osservanza dei movimenti *rotatori* dell'avambraccio richiesti costantemente, e

j) Qualche legge indispensabile riguardo alla Posizione come: Distanza sufficiente dalla tastiera: le dita più o meno curve, a seconda della maggiore o minore altezza della tastiera nei movimenti preparatori; la posizione laterale della mano, e livellata all'altezza delle nocche, ecc.

(1) Questo implica una comprensione chiara della formazione o Struttura delle tre principali Specie di Tocco.

APPENDICE

Prima il Legato o lo Staccato?

La domanda viene spesso rivolta: si deve insegnar prima il Legato o lo Staccato?

Quando si sono veramente capite le prime leggi del Tocco, non può nascer dubbio sulla risposta.

Si sa che l'energia necessaria per produrre il suono se impiegata bene durante la discesa del tasto, non deve *mai* durare più che non duri nel più istantaneo Staccatissimo, ad eccezione dell'assoluto pp. tenuto o legato, in cui la produzione del suono si ottiene col solo "Riposo", delle dita senza energia. Lo Staccato, se bene eseguito, ci offre l'assoluta garanzia che l'energia richiesta per la produzione del suono, *non* è stata prolungata al *di là* del momento della produzione stessa, poichè non si può ottenere un vero Staccato (col rimbalzo del tasto), se non si cessa per tempo l'energia impiegata a tale scopo. Quando si è imparato ad usarla con tanta precisione da permettere il rimbalzo del tasto nello Staccato, è facile cambiar questo in un Tenuto o Legato, accompagnando codesta produzione di suono esattamente calcolata, con una forma più pesante (Legato) di "Riposo", in luogo della sua forma più leg-

giera (Staccato). Nello Staccato si deve naturalmente evitare con cura l'alzar le dita e la mano verso l'alto; purtroppo lo s'insegna spesso erroneamente. Bisogna esser precisi nell'osservare la sua legge del riposo, posando la mano così leggermente e liberamente, che il tasto rimbalzando porti in su con sè alla superficie della tastiera e dita e mano (1), dopo ciascun breve atto di produzione di suono. Se in principio si prova qualche difficoltà ad ottenere questa forma di "Riposo", dello "Staccato", si cominci coll'insegnare il "Riposo", *senza* alcuna "Energia aggiunta", e nella sua forma più pesante quale è richiesta nel Legato; imparata che sia questa forma, e la sua trasmissione da nota a nota (nel pp. legato), si può passare a quella dello Staccato, dimostrando come possa essere comunicata da superficie a superficie di tasto senza che le note suonino. Ciò ottenuto, si può in seguito aggiungere il breve atto di depressione del tasto, che produce il suono nello Staccato ed in tutti i Legati che richiedono una quantità di suono superiore al pp.

È evidente però che prima che un bimbo possa capire le differenze muscolari assai complesse che corrono fra il Legato e lo Staccato ed imparare *tutte* le forme corrette del Tocco, deve aver sormontato (almeno fino ad un certo punto) le difficoltà più elementari riguardanti le differenze muscolari che corrono fra dito e dito. Questo si può insegnare con più profitto a tavolino, che al Pianoforte. A nessun bimbo si deve per-

(1) Naturalmente la quantità di peso che resta nella mano sostenuta dal polso: e questo succede anche nel peso dell'avambraccio che in realtà è la metà dell'intero peso fisico del braccio, l'altra metà essendo sostenuta dalla spalla.

mettere di suonare una nota, senza che abbia capito almeno quelle "regole del tasto", che si trovano riassunte a pag. 3 e 4; egli deve cominciare almeno colla persuasione completa che è solo per mezzo della *velocità* del tasto che si può creare il suono. Prima di lasciargli eseguire anche la più semplice melodia, bisogna constatare ch'egli ha coscienza essere il Ritmo la condizione più importante, e fargli formare frasi musicali (per mezzo di ritmi e d'accenti), senza che si riduca a suonare successioni *di note senza vita*.

" ESTRATTO "

Scelta di Ricapitolazioni, Sommari, ecc.
dall'opera l' " Atto del Tocco ", (1).

(1) Questo libro, di cui l'A. riassume qui i punti più importanti, è lavoro più esteso e completo, e tratta largamente le suesposte teorie. (Nota d. Tr.).

« *The Act of Touch* » Longmans, Green & Co. London E. C.

PARTE I.

PREFAZIONE

La *capacità* di capire e di sentire la Musica, e la capacità di comunicare queste impressioni agli altri per mezzo di uno strumento, sono due doti ben distinte. Esse sono state spesso confuse, per il fatto che è impossibile ottenere un'Esecuzione musicale veramente soddisfacente, senza la loro perfetta fusione.

Per diventare pianista bisogna imparare la Musica ed acquistare il *Gusto*, ma naturalmente, qualunque sia il sentimento che si vuole esprimere musicalmente, occorre l'*atto fisico della pressione sul tasto*. Il puro atto fisico del suonare, consiste semplicemente di un *Atto di Tocco*, un atto di produzione del suono. Tutte le gradazioni dell'Agilità (velocità delle dita), della Durata, (Staccato e Legato) come tutti i contrasti e le inflessioni del Suono, dipendono solamente e direttamente dalla natura di questo atto, e perciò tutta la superstruttura dell'Arte Pianistica riposa sull'abilità spiegata dal Pianista nell'Arte del Tocco.

L'Arte del Tocco si può definire così: *padronanza dei Mezzi d'Espressione*.

Quest'Arte forma la vera Base (gli Elementi o Rudimenti) del modo di suonare il Pianoforte e non è un " dono „ naturale (come talvolta si crede) più di quel che non sia l'arte di articolare la Parola: può essere acquisita da ogni persona di media intelligenza.

Un esecutore può dimostrare d'essere un *musicista* soltanto colla sua padronanza sulle varietà del tocco. È il fluire costante da nota a nota delle varie sfumature di tocco ciò che ci dice se l'esecutore *sente*.

Ed è appunto quest'arte che sfiderà per sempre ogni imitazione meccanica, e che renderà per sempre l'esecuzione più semplice, colorita da dita umane, infinitamente superiore a qualunque altra più complessa ottenuta con energia meccanica, per quanto perfetta possa essere la macchina.

Benchè sia soltanto con questo mezzo, cioè perfezionandosi nell'Arte del Tocco, che il Pianista può ottenere il mezzo di esprimere i suoi sentimenti musicali, pure fino a questi ultimi anni la necessità suprema di studiare questo problema, non cominciò ad appassionare maestri, artisti e studiosi. Poichè le vere Basi di questa arte restavano misconosciute, non si poteva neppur tentare di dare cognizioni *precise*. Si riconosceva che colui il quale era fornito di buone doti musicali, possedeva " miglior tocco „ di quello delle persone meno dotate, ma lo si attribuiva a qualche influenza occulta sulla tastiera, il cui possesso permetteva a questi eletti di produrre una miglior qualità di suono, e sfumature più delicate. In tutto questo è un fondo di verità, perchè è certo che il possesso d'un orecchio squisito, ed il desiderio intenso di esprimere musicalmente, spronano il pianista a far prove alla tastiera fino a scoprire presto o tardi, almeno *alcuni* dei Mezzi Meccanici che condu-

cono alla riuscita. È vero che i maestri più seri insistono sull'importanza d'una buona qualità e varietà di Tocco, ma anche i più grandi hanno fatto quasi esclusivamente assegnamento su metodi empirici, o sulla forza dell'Esempio, oppure hanno insistito su ciò che *accompagna* soltanto il buon Tocco, cioè Posizione e Movimento. La necessità di studiare razionalmente questo problema si è fatta sentire acuta, in questi ultimi tempi, specialmente in America. Quanto sia urgente questo studio, diventa dolorosamente evidente, se si deve insegnare a coloro i quali hanno già preso cattive abitudini muscolari, e quando si è obbligati ad assistere agli sforzi sterili di molti, anche dei più dotati, tanto agli Esami, quanto nei Concerti.

A quanto potrebbero riuscire questi esecutori, se non fossero rovinati da cattive abitudini, e potessero esprimere i poteri di percezione e d'immaginazione che sono in loro latenti!

Evidentemente il solo modo di riuscire nel tentativo di imparare ed insegnare razionalmente l'Atto del Tocco, in tutte le sue innumerevoli forme, è di scoprire per prima cosa a mezzo dell'*Analisi* come i grandi pianisti ottengono i loro effetti, e poi controllare quest'*Analisi*, osservando se l'*atto* del Tocco formato alla falsariga di quest'*Analisi*, dà i risultati che si vogliono ottenere.

Stabilita così la Struttura di tutte le varietà del Tocco e le *licenze* concesse all'Agilità, si dovrebbe essere in grado di saper guidare noi stessi ed i nostri allievi verso la loro acquisizione.

Dopo aver analizzato così i Mezzi atti ad ottenere le varietà del Tocco, ossia quelli che occorrono per saper trattare il Tasto, gli studiosi che si renderanno padroni di questa materia capiranno le esigenze dei Tasti e

dei Muscoli, e le trasformeranno in abitudini fisiche e mentali, saranno capaci di acquistare il linguaggio dell'Espressione. Ognuno è reso così capace ad ottenere potenza d'Agilità e di Colorito, ed i più dotati di talento musicale possono, acquistando subito una tavolozza di suoni (o tavolozza del Tocco), risparmiare anni di studio che sarebbero altrimenti occupati in futili esperimenti, e nella formazione di cattive abitudini.

Già da un gran numero di anni ho applicato al mio lavoro giornaliero d'insegnante, e con assiduità sempre crescente, detta Analisi e Sintesi del Tocco. Attribuisco in gran parte il successo che ho ottenuto come insegnante (ed alla loro volta i miei allievi come insegnanti) all'abilità nata dalla lunga pratica nell'indicare *le cause immediate dei difetti ed il mezzo sicuro per correggerli*, ed all'abilità nel mostrare esplicitamente come imporre colla mente l'attuazione fisica di ogni particolare, sia tecnico che d'interpretazione.

Sono stato spronato a rendere queste cognizioni più accessibili ed il presente piccolo lavoro è il risultato.

SOMMARIO DELLA PARTE I^a

L'Atto del suonare è compiuto dall'unione di due atti ben distinti.

I. CONCEZIONE

La Percezione del Senso Musicale.

Il potere di percepire il senso musicale dipende dal grado della nostra
MUSICALITÀ

La Musicalità, il potere di capire la Musica, ha due lati:

a) Il lato emotivo.

La capacità emotiva Musicale o *Sentimento Musicale*, ci rende atti a percepire il grado di sentimento della Musica. Ci permette di percepire e godere il Bello appassionato della Musica ed il suo parallelismo alle passioni Umane.

ed b) il lato intellettuale.

La capacità Musicale intellettuale o Ragionamento Musicale, ci permette di percepire le *Forme Musicali* impiegate ad esprimere le dette emozioni.

Ci permette di percepire e godere le perfezioni della struttura musicale, lavoro dalle sue più larghe alle più piccole manifestazioni.

Ci permette di percepire la Struttura Ritmica; i punti culminanti, gli svolgimenti nelle loro varietà infinite di forma, e pure le frasi e le loro suddivisioni giù fino alle idee loro componenti.

ed

II. ESECUZIONE

Il trasmettere agli altri tali percezioni.

Il potere di comunicare il senso musicale dipende dal grado della nostra
ABILITÀ ESECUTIVA

L'Abilità esecutiva, il potere di esprimere ciò che si percepisce, ha due lati:

a) Discernimento artistico.

Il discernimento artistico comprende: La conoscenza degli effetti dello strumento e gusto nella loro applicazione.

Solo per mezzo di tali effetti è possibile tradurre il senso di ciò che si percepisce musicalmente. Comprende pure il senso della *battuta*: una sensibilità che dev'essere così acuta da sentire la misura anche quando le sue suddivisioni non sono a rigore come nel « Rubato ».

e

b) L'arte di produzione del suono.

Questa implica *abilità* nell'ottenere dallo strumento ogni possibile varietà di suono: di ogni *Quantità, Qualità e Durata*, e qualunque rapidità nel loro succedersi. Comprende l'Agilità ed il Colorito, La perizia nell'arte di produrre il suono ha due diversi aspetti:

aa) Conoscenza dello strumento.

Coscienza di ciò che il tasto esige.

e bb) Abitudini muscolari.

Abilità muscolare nel soddisfare queste esigenze, correttamente formata e vivamente ritenuta.

L'abitudine muscolare implica due cose distinte:

aaa) Indipendenza nei moti muscolari. bbb) Applicazione pratica muscolare.

Il potere di esprimere tanto le *attività* quanto le *inattività* muscolari requisite. Il potere di soddisfare le esigenze del Tasto, tanto riguardo al tempo, quanto al grado.

Naturalmente per sviluppare e *Concezione, e Esecuzione*, è necessario uno *Studio*, considerandole in loro stesse, ed in tutti i loro aspetti sussidiari.

Detto *Studio* può solo dare buoni frutti, se si presta consciamente od inconsciamente **ATTENZIONE** durante l'Atto del Suonare.

Quest'Atto d'*Attenzione* o di *Volontà* nell'esecuzione, benchè in apparenza sia solo un lampo di coscienza, pure dev'essere formato da *Quattro componenti*:

ATTENZIONE *Musicale-Interna.*

ATTENZIONE *Fisica Esterna.*

I) *Riguardo al TEMPO:*

Quando ciascuna nota deve cominciare.

Un'Attenzione, un Discernimento, e conseguente Volontà, che hanno origine dal nostro Sentimento e dall'Intelligenza musicale, purchè s'insista su queste facoltà che determinano la missione di ciascuna nota — quale parte di un TUTTO.

II) *Riguardo al SUONO:*

Come deve risuonare ciascuna nota.

III) *Riguardo alla RESISTENZA*

esperimentata ad ogni tasto. Attenzione e Discernimento per mezzo del *Senso Muscolare.*

IV) *Riguardo al PUNTO*

nella discesa del tasto, dove comincia ciascun suono. Attenzione e Discernimento per mezzo del *Senso dell'Udito.*

Il Risultato che si otterrà da un atto così perfetto d'Attenzione e Volontà è il seguente: il VALORE di ciascuna nota (tanto riguardo al tempo quanto al suono), sarà suggerito immediatamente dal nostro Sentimento Musicale e dalla nostra Intelligenza.

Lo Stato dei Muscoli necessario a mettere la nota nella sua giusta Situazione, sarà determinato:

In primo luogo. — Dalla Percezione Muscolare della resistenza del tasto prima e durante la sua discesa.

In secondo luogo. — Dalla Percezione Uditiva del principio del Suono, che nasce dal compimento di ogni movimento di Tasto.

“ Del modo d'ascoltare „

I. È molto facile non “ ascoltar „ bene, ed invece soltanto *udire*. Avviene che udiamo semplicemente ciò che i nostri centri automatici riproducono, mentre ascoltando esternamente ed *internamente*, si riesce ad avere un'impressione esatta dell'opera musicale.

Gli occhi ci forniscono un esempio di questo fenomeno; possiamo guardare uno scritto, un quadro, una scena, e credere di “ vedere „, mentre non si tenta neppure di percepire. Se ne avrà la prova se si tenta di riprodurre quello scritto, o quel quadro, o quella scena! Talvolta, quando vogliamo comunicare un'idea, verificiamo lo stesso fatto: non si VEDE il pensiero ben definito, e perciò non siamo capaci a comunicarlo. Non riusciremo mai a dipingere nè a scrivere nè a disegnare se non avremo internamente il soggetto che vogliamo riprodurre per mezzo dello strumento che è nelle nostre mani. L'esplicazione della “ cosa „ che sta per apparire è infatti preceduta da una sua *analisi* inconsciente, ma acuta. Più completa e profonda è questa Analisi, e più un Artista “ vede „ o “ sente „, pur essendo inconsciente dei suoi processi mentali. Per comunicare la cosa veduta, l'Artista deve avere potere di Esecuzione: le cognizioni e l'esperienza che lo guideranno *inconsciamente* a scegliere le esatte combinazioni di colori e di forme, che trasformeranno le sue *Concezioni*, fatti dell'*Immaginazione*, in *Attuazione* fisica.

Spesso si burla un tiratore principiante, dicendogli che dopo aver mirato attentamente, al momento di far scattare il grilletto, ha chiuso gli occhi. Si può asserire senza esagerazione, che novantanove su cento allievi di Pianoforte, agiscono analogamente al loro strumento.

Anche quando giungono a pensare al tasto che debbono trattare, al momento d'abbassarlo, cioè al vero momento d'usarlo per ottenere il suono, finiscono col fare uno sforzo muscolare senza *mira, colle orecchie completamente chiuse* per ciò che riguarda l'attenzione.

Suonando, è alla propulsione del tasto durante la sua corta discesa, che si deve mirare: non a colpirlo semplicemente giusto, abbassandolo "purchessia", questo non costituisce un suono musicalmente diretto.

L'errore deriva dal non pensare che ciascun suono musicale dev'essere risultato diretto della Volontà musicale, come le linee d'un disegno o d'una scrittura sono risultato diretto d'una volontà analoga. Non distinguere un Suono qualunque, semplice unità e per sè stesso senza significato, da un suono veramente musicale, è comune alla maggioranza degli individui allo stesso modo che non sono notate le impressioni causate dalla luce, benchè la bellezza e l'armonia delle forme cadano tutto il giorno sotto i nostri occhi.

È in causa a questa poca esperienza delle masse, a riconoscere i Suoni musicali, che molti s'appagano di ottenere dal tasto del pianoforte un genere qualunque di suono, non badando alla sua qualità. È chiaro che un solo suono non forma un senso musicale, come una sola linea non forma un quadro, ma la morale è che *formare* suono è soltanto al disopra del *grattare* fuori suono, quando si guidano le volute Unità a formare un vivido Disegno musicale.

Del Ritmo.

Per pre-determinare ogni singolo Suono sonvi tre modi ben distinti. Ne risultano tre diverse maniere di studio:

I. Suonando a movimento sufficientemente lento, possiamo prestare attenzione *cosciente* a ciascuna nota prima d'eseguirla, determinando bene il suo Momento ed il suo grado di Suono ed il *come* dev'essere ottenuto dallo strumento. Questo processo accurato, domanda un pensiero ben distinto, *prima* di ciascuna nota, e richiede un tempo considerevole. È però l'unico modo d'imparare i nuovi sistemi di produzione di suono.

Ne segue la grande verità, di cui tosto o tardi la più gran parte dei pianisti s'è dovuta convincere: bisogna *studiare adagio*.

II. Quando in seguito il *movimento* è più veloce, si può osservare coscienziosamente Tempo e Suono per ciascuna nota, benchè non si possano più misurare in precedenza i mezzi di produzione di suono richiesti per ogni tasto individualmente. A tal movimento, la produzione del suono deve avvenire in forma d'abitudine: abitudine in questo caso trasformata in attività dalla sola direzione verso un genere speciale di Suono.

III. La velocità può portarsi ad un punto tale, da impedirci di dirigere anche il Tempo d'ogni nota, con un atto cosciente di volontà. Questa, che prima era necessaria, deve in questo caso esser ridotta ad una facoltà che possediamo: il calcolo *semi-automatico* dei componenti ciascun gruppo di note.

È un dono dell'orecchio e dei muscoli, analogo a quello dell'occhio che ci rende capaci di discernere il numero esatto di oggetti raggruppati, senza contarli (1).

Si afferrano così istantaneamente le linee addizionali, quelle che formano la differenza fra i sedicesimi ed i

(1) Si dice che vi siano giocolieri i quali hanno questa facoltà talmente sviluppata, da esser capaci a distinguere con un occhiata il numero esatto di palle buttate a terra, fino al numero di trenta!

sessantaquattresimi ed i gruppi di linee che formano i rigli.

Quando la velocità è grandissima si possono, per così dire, " volere „ intere serie di note. Conoscendo le note e le figure che appartengono a certe Battute, si bada solo più al numero di queste, ed il passaggio resta guidato e misurato per mezzo loro. A questo modo le note interne di ciascuna di esse vengono considerate soltanto quali suddivisioni del tempo, *guidanti* all'accento forte, cioè alla battuta successiva. Per esempio, a velocità grande, gruppi di quattro sedicesimi debbono essere considerati quali tre punti fissi d'una *divisione di quarti*, divisione che *conduce* al principio del Quarto successivo, o alla nuova Battuta.

Imparare a *dirigere* e ad ordinare le suddivisioni minute del tempo per mezzo di questa facoltà incosciente e semi-automatica, è particolare assai importante nell'Educazione pianistica. Camille Stamaty, uno dei maestri di Liszt, costruì un'intera Scuola di tecnica, tenendo sempre in vista quello scopo, da cui il titolo suggestivo del suo lavoro: " Le Rhythme des doigts „.

Del " Talento per il Pianoforte „.

Coloro i quali senza sforzo, inconsciamente prestano piena e completa Attenzione, possiedono vero " talento „ sotto il punto di vista più importante. Il talento nel senso più generale, quel mostrare una *tendenza irresistibile* verso un'occupazione speciale, può essere definito semplicemente dai suoi risultati: *capacità d'imparare facilmente*. Ora: la facilità ad imparare qualche cosa, dipende direttamente dalla potenza della Memoria, dalla sua impressionabilità, dalla sua ritentiva, e richia-

mare qualche cosa alla Memoria stessa dipende direttamente dal grado di Attenzione che possiamo prestare. Di qui risulta che il Potere d'Attenzione, o la capacità ad acquistarlo, è sinonimo di buona memoria, di facilità di comprensione: in una parola: del Talento.

Poche parole riassuntive impediranno malintesi riguardo alla questione del " Talento per il Pianoforte „.

Unite al temperamento Musicale, sono necessarie alcune qualità speciali. Queste doti sono: una buona " cavata di suono „: il possesso di energia muscolare sufficientemente sviluppata, unita a Facilità nelle comunicazioni mentali e muscolari; un buon Orecchio, per il Tempo non solo, ma anche e specialmente per poter percepire le più piccole differenze in quantità ed in *qualità* di suono; un " Cervello „ che abbia forza di prestare l'Attenzione con una tendenza a quella sua forma speciale che si richiede suonando. Queste qualità speciali si possono anche acquistare senza grande difficoltà, purchè siano unite ad un certo temperamento musicale. Questo dev'essere alimentato da sentimento ed intelletto, altrimenti non si farà nulla che abbia vita, e vane, per quanto buone, riesciranno le altre doti. Però anche la felice combinazione di tutte quante le dette qualità, non costituisce un pianista. Per riuscire come Artista ci vuole prima di tutto *Perseveranza*. Questa dipende dal carattere, dal vero amore per l'Arte, e dall'aver Salute sufficiente per sopportare l'assidua applicazione allo Studio.

Rubinstein disse una volta a noi, allievi dell'Accademia Reale: " Soltanto col *duro lavoro* si può giungere al successo „.

Della nervosità e del panico durante l'esecuzione.

È una piaga che rovina purtroppo molti pianisti. Forse il seguente consiglio aiuterà a guarirla, poichè il male deriva dal difetto di non dimenticare completamente noi stessi per dirigere tutta l'attenzione alla Musica.

Persuadetevi, che quando i vostri uditori vi ascoltano veramente, in quel momento non prestano attenzione speciale a voi, ma la loro attenzione è rivolta alla Musica, proprio come dovrebbe esserlo la vostra. Se anche mille persone guardassero allo stesso punto lontano ove guardate voi, questo fatto non vi renderebbe nervosi, nè vi darebbe panico. Così durante l'esecuzione provatevi a pensare che l'uditorio non ascolta *voi*, ma la stessa Musica che voi ascoltate suonandola: sforzatevi a persuadervi che tanto voi che il vostro uditorio dirigete l'Osservazione allo stesso punto. Durante l'esecuzione si "guarda", per così dire, coll'orecchio un dato punto nella Musica, ad un tempo stabilito: si pensi che l'ascoltatore guarda lo stesso punto Musicale: con quest'idea si cesserà di temere ch'egli ascolti voi personalmente.

Dal momento in cui si sente che l'Attenzione dello ascoltatore è diretta allo stesso punto ove è la vostra, questa sarà intensificata, e si vedrà la musica con interesse ancor maggiore di quello spiegato mentre si studiava.

È impossibile all'ascoltatore curarsi di *voi* personalmente, se egli veramente ascolta i suoni prodotti dalle vostre dita rispondenti al vostro desiderio musicale; e viceversa: se l'ascoltatore bada a voi, non può in quel momento curarsi della musica, e l'esecuzione non cade sotto critica. Perciò in tutti e due i casi, la ragione della nervosità (derivata dal fatto di non dimenticare com-

pletamente noi stessi per la musica) non esiste. Ci si sforzi adunque a pensare che l'ascoltatore attende coll'orecchio la stessa cosa che voi stessi cercate di udire, ed in quel momento, ogni consapevolezza di voi, col suo conseguente panico, svanirà. Il panico che paralizza durante l'esecuzione è dunque in generale soltanto il risultato di pura disattenzione. Le cause dell'insufficienza d'attenzione sono varie. Spesso vi si può rimediare subito, con una comprensione migliore, e conseguente miglior risultato pratico di ciò che costituisce l'Attenzione dell'Esecutore. Le Imperfezioni e le Incertezze di Tecnica (errori nella produzione stessa del suono) sono forse il più potente fattore nel distrarre la nostra attenzione da ove dovrebbe essere.

RICAPITOLAZIONE E SOMMARIO

delle regole generali contenute nella Parte II dell' « Atto del Tocco ».

a) Il Tasto del Pianoforte è una macchina che serve a facilitare la produzione delle vibrazioni della Corda.

È una leva complessa, analoga nel principio ad un asse usato ad altalena.

b) Ne segue che la produzione del suono si otterrà solo comunicando *movimento* al Tasto; è il solo mezzo per condurre movimento alla Corda;

c) L'Energia esercitata sul Tasto, *cessa* di crear suono nell'istante in cui, durante la discesa del Tasto, l'azione del martello è al suo culmine, e fa *cominciare* il suono;

d) L'atto di produzione di suono, per se stesso, non può quindi durare più a lungo di quello che non duri nell'estremo *Staccatissimo*;

e) L'Orecchio, con maggior rapidità d'ogni altro senso, ci avverte di questo momento: quindi

lo deve attendere, se si vuole *accuratezza* nella produzione del suono;

f) Più grande è la velocità impartita a ciascun tasto, più grande in *quantità* o volume è il suono ottenuto;

g) Più *misurata* è la velocità, più bello il *carattere* del suono; calcolando il modo d'abbassare il tasto, non lo si pesterà, e la quantità di suono ottenuta, sarà più piena, più ricca, più cantabile e « simpatica »;

h) Più *improvvisa* è la depressione del tasto, più dura la qualità di suono che ne risulta: può essere più « brillante », ma meno d'effetto dal lato suggestivo;

i) Il suono più *delicato* e fine che si possa ottenere, risulta quando il Peso viene esercitato sul tasto fino al punto in cui la sua opposizione (o resistenza) al movimento, è vinta. In questo modo viene abbassato col moto più blando che gli si possa impartire perchè il martello tocchi la corda;

j) La lieve quantità di peso che si lascia in riposo sul tasto *dopo* il momento in cui si è raggiunta l'ultima depressione completa, forma l'effetto del TENUTO. La durata di questo Tenuto è determinata dalla durata del Riposo;

k) L'effetto del Legato è causato dalla *trasmissione* da tasto a tasto di tal Peso di riposo: trasmissione che resta continua per ogni Frase Musicale;

l) Un Peso minore di questo, insufficiente perciò a causare la depressione del tastò, si può lasciare in riposo sulla tastiera, senza che generi nè Tenuto nè Legato.

È questa *leggerezza* nel Riposo che forma le Basi di ogni effetto *Staccato*, e dev'essere unita ad una *Prontezza* accuratamente calcolata nella *cessazione* dell'Energia che fa *abbassare* il tasto: questo è così libero, di *rimbalzare* appena la produzione di suono è avvenuta;

m) Tale combinazione (di leggero riposo e di cessazione accurata dell'atto di depressione del tasto) forma pure il segreto d'ogni grande *Agilità* nel suonare;

n) È assurdo pestare il tasto contro il suo letto allo scopo di produrre del suono, perchè questo esce *prima* che il tasto abbia raggiunta la sua piena depressione;

o) È altrettanto assurdo tentare di ottenere buon suono *pestando* il tasto: la percossa alla superficie di esso è uno *spreco* d'Energia, e genera *inaccuratezza*, nel risultato che si ottiene, poichè il suono prodotto a quel modo non corrisponde mai a quello che si voleva;

p) Si è visto che invece di premere contro il letto del tasto, o di percuotere la sua superficie, per una corretta produzione di suono, si deve portare il dito misuratamente a contatto colla superficie della Tastiera in modo che l'Energia requisita per muoverla all'ingiù, sia de-

terminata dal nostro *sensò di resistenza del tasto*.

Poichè essa resistenza varia ad ogni cambio nelle gradazioni di suono, questo senso condurrà al punto in cui gli stati muscolari saranno suggeriti quasi automaticamente ed in accurato responso a quanto la nostra coscienza Musicale detta, riguardo al Tempo, alla quantità di suono, alla qualità, ed alla sua durata.

DALLA PARTE III.

**Come trattare il tasto
sotto il punto di vista muscolare.**

*L'anello di congiunzione fra Tasto e Muscolo.
Il nostro Senso di Resistenza del Tasto.*

a) La Parte II dimostra che ogni suono colorito tanto per mezzo della qualità come della quantità, dipende dal modo in cui *muoviamo* il tasto durante il suo breve processo di discesa;

b) Il grado d'energia che il tasto richiede, varia per conseguenza per ciascuna specie di gradazione o d'inflessione di suono;

c) Ne segue che dobbiamo regolare la nostra energia in modo esatto, se si vuol soddisfare a queste esigenze del tasto, che variano in modo continuo;

d) Il nostro solo mezzo per giudicare quanta energia il tasto richieda, è di misurare la Resistenza ch'esso ci offre prima e durante la sua discesa, il punto in cui « cede »;

e) È soltanto per mezzo dell'impiego del nostro « Senso di Resistenza » (Il Senso Muscolare ed i suoi ausiliari) che possiamo renderci conto con certezza di queste esigenze inesorabili del tasto;

f) Questo senso forma quindi l'*anello di congiunzione* fra la tastiera e noi;

g) Non basta usare solo il senso di Contatto, o Tocco: bisogna sforzarci a sentire la vera resistenza che il tasto offre ai nostri muscoli, prima e durante la sua discesa;

h) L'unione così formata, sarà tanto intima, che dito e tasto ci parranno cosa sola: l'intero sistema di leve, dal braccio all'estremità del martello, ci sembrerà come una sola leva vivente;

i) Franchezza e Sicurezza tanto riguardo alle note quanto per l'Espressione si possono soltanto ottenere a questo modo;

j) In successioni lente, ciascuna nota deve essere, per così dire, giudicata e sentita individualmente. Nei passaggi veloci, le singole unità vengono fuse in un solo senso della tastiera, sotto la padronanza delle dita;

k) Attenzione alla resistenza del tasto implica pure *Attenzione Musicale*; perchè possiamo *giudicare* il tasto muscolarmente riguardo al Suono ed al Tempo, soltanto se abbiamo in mente un suono dettato esattamente dal Sentimento Musicale che abbiamo in quel momento.

Del Contatto col Tasto.

a) La punta del dito deve giungere al tasto con pochissima percussione;

b) La *caduta* preliminare dell'estremità sulla superficie della tastiera dev'essere libera da ogni azione percettibile: deve avvenire piuttosto per Rilasciamento;

c) È soltanto dopo toccato il tasto che *comincia* l'atto di *spingerlo al movimento*: il vero atto di produzione del suono;

d) L'atto di giungere al tasto, e quello di farlo muovere, si potrebbero anche considerare non disgiunti: si possono coalizzare in una discesa ininterrotta;

e) Il Contatto, per contro, può avvenire qualche tempo prima di dover suonare la nota: così in certi passaggi rapidi, varie note insieme possono essere *sentite* in precedenza;

f) La differenza fra la depressione Improvisa e quella Misurata del tasto, dipende dallo *stato* dei muscoli, ossia dal genere d'azione esercitata *durante* l'operazione di spingere il tasto al suono;

g) I suoni aspri e duri non allettano, non sono nè pieni nè ricchi, ed anche uditi a breve distanza, pare che si perdano nello strumento;

h) Il Contatto, e l'immediato trattamento del tasto, debbono essere modificati secondo la pa-

stosità o la durezza del martello; un martello pastoso richiede più vivacità per gli effetti brillanti, mentre uno più duro vuole maggior *elasticità* nella mano per gli effetti di espressione;

i) Si dovrebbe giungere al tasto più da lontano che sia possibile: lo scopo è che il movimento verso di esso, e con esso, sia *libero* quanto è possibile, in modo che si possa meglio individualizzare, per così dire, ogni dito nei passaggi più veloci;

j) Gli ampi movimenti preparatori sono però da evitarsi nei passaggi velocissimi, perchè possono degenerare in rigidità, e, quel ch'è peggio, causare danno ai muscoli;

k) Un Giusto Contatto col Tasto, è il primo passo verso l'Accuratezza dell'Espressione.

I Concetti del Tocco.

Ricapitolazione e Definizioni.

a) Il tocco è formato da due Elementi:

a) dal Riposo, e b) dall'Energia Aggiunta;

b) L'atto del Riposo è analogo a quello della tenuta e della direzione del respiro, che avviene nel discorso e nel canto. Il Fraseggiare è reso evidente per mezzo della continuità o della discontinuità di questo elemento di Riposo, o del suo equivalente;

c) L'atto del Riposo è *continuo* durante ogni

frase ed in tutti i passaggi, tanto legati quanto staccati.

Anche nei passaggi di « polso » e di braccio, può in certo modo considerarsi continuo;

d) Si può « riposare » sulla tastiera in due modi ben distinti :

I. Lo si può fare con peso non maggiore di quello che i tasti possono sopportare *senza* abbassarsi. Questa forma è la Base dello Staccato:

II. Lo si può fare con peso lievemente maggiore, sufficiente a *vincere* il tasto abbassandolo, e traendo così il suo suono più debole e delicato. Questa forma è la Base di tutti i Tenuti o Legati.

Nel primo caso le dita alla superficie della tastiera: nel secondo, sulla sua superficie abbassata ;

e) Rinnovare il Contatto colla tastiera, senza percussione, è equivalente alla prima forma del Riposo che abbiamo menzionata;

f) La *prima* o più leggiera forma di Riposo (alla superficie della tastiera) ci dice *dove* è situato il tasto ed il grado di resistenza ch'esso offre al momento: si sente così *dove* deve cominciare l'energia necessaria alla produzione del suono, e quale dev'essere la sua intensità. Questo Riposo, da solo, non può creare suono: l'Energia Aggiunta è perciò ad esso necessaria;

g) La *seconda* o più pesante forma di Riposo (a livello di tasto abbassato) comprende pure la prima: obbliga le dita a tenere i tasti

abbassati, come si richiede per il Legato e per il Tenuto, ed offre gli stessi vantaggi di quella;

h) La *seconda* forma di Riposo deve vincere la Resistenza con peso appena sufficiente da causare il contatto e la conseguente inerzia del Tasto e della Corda. Può produrre soltanto suoni deboli, e forma il solo mezzo per ottenere il vero ed assoluto pp.

Quando occorre *quantità di suono* maggiore al pp. è necessaria un'Energia aggiunta come quella che viene unita alla forma di Riposo dello Staccato (1);

i) Questo pp. « pesato » è la sola forma semplice del Tocco, perchè consiste di un atto solo; quello del Riposo;

j) Tutte le altre forme sono *composte*, perchè richiedono la cooperazione dell'Energia aggiunta;

k) La differenza muscolare fra lo Staccato ed il Tenuto consiste perciò nella *differenza di livello* a cui il Riposo si compie.

Questa differenza di livello dipende da una leggiera differenza nel Peso che riposa continuamente sulla tastiera. La forma più pesante del Riposo obbliga le dita a continuare ad agire contro il tasto, *oltre* al compimento di ciascun atto individuale di produzione del suono, mentre

(1) Si possono ottenere leggeri aumenti di suono oltre il pp. accrescendo leggermente il peso di Riposo che viene trasmesso da nota a nota. Questo genere di Tocco è efficace negli arabeschi e nelle cadenze delicate, ma veloci e turbinate di Chopin e di Liszt.

la forma più leggiera permette loro di rimbalzare col tasto;

l) Il Legato consta di una serie di *completi* Tenuti: il « Riposo » viene trasmesso da dito a dito: la trasmissione avviene in questo caso dal fondo di un tasto abbassato alla *superficie* del tasto di cui vogliamo cominciare la depressione, mentre nello Staccato si effettua interamente alla superficie della tastiera;

m) Siccome tutte le forme di Staccato Tenuto e Legato (ad eccezione dell'assoluto pp.), richiedono la Energia Aggiunta per formare il suono, bisogna badare che quella *cessi* improvvisamente e completamente appena il suono è ottenuto;

n) Tanto la quantità come la qualità del suono (eccetto nel ppp.), dipendono dalla forma e dall'applicazione dell'Energia Aggiunta. È la sorgente di tutti i cloriti;

o) Il Tocco dunque consiste di due elementi, l'uno continuo — e l'altro *non continuo*. — Il continuo, cioè il riposo, determina durata (staccato o legato) ed il *non continuo* quello dell'energia aggiunta specifica le diverse qualità di suoni (1);

p) Suonando bisogna aver cura: a) di scegliere la *giusta* specie di Riposo, badando che sia *vero* riposo, e b) che l'Energia Aggiunta sia diretta in modo da culminare e cessare con ciascun principio di suono, e sia, muscolarmente, della Specie che si desidera.

(1) Segue una Sinossi in forma di Tavola.

IL TOCCO comprende:

IL RIPOSO

Elemento continuo.

È continuo per la durata d'ogni frase o nota tenuta: o assolutamente continuo come in tutti i passaggi a tocco di dita o di continuità più *limitata* come in quelli di polso o di braccio.

PRIMA FORMA

o forma più leggiera. Alla sola superficie del tasto e base di tutti gli Staccati.

Non è abbastanza pesante per abbassare il tasto, e perciò gli permette di rimbalzare finito che sia ogni atto di depressione.

SECONDA FORMA

o forma più pesante; sul letto del tasto; comprende pure la 1^a forma ed è la base dei Tenuti o Legati.

Basta per abbassare il tasto nel modo più delicato, tenendolo giù (1).

a) Tenuto e tutti i Legati quando gradi di Durata ad i Tenuti sono trasesso minori giù fino messi da dito a allo Staccato. dito.

L'ENERGIA AGGIUNTA

Elemento intermittente.

Dura solo al momento di depressione del tasto, cessa istantaneamente coll'emissione del suono, qualunque sia la specie del suono stesso.

Necessaria per produrre il suono in tutti gli Staccati; anche in tutti i Tenuti e Legati che hanno quantità di suono *maggiore* di pp.

Le sue varie forme permettono ogni varietà di suono, tanto riguardo alla Qualità come alla Quantità.

Vedi Capitoli seguenti.

(1) Il Riposo e l'Energia Aggiunta sono perciò cosa identica nel ppp Tenuto o Legato, ciò che forma così il Tocco più semplice.

**Differenza fra il tocco a dita Curve
e quello a dita allungate.**

a) Il membro usato nel suonare consiste di quattro parti o leve principali: il Dito, la Mano, l'Avambraccio e l'Omero;

b) Ciascuna porzione (o segmento) è individualmente provvoluta di muscoli: possiamo perciò regolarla separatamente, tanto per ciò che riguarda l'azione quanto per l'arresto di questa azione;

c) Le dita possono agire in due modi ben distinti: in posizione *curva* o in posizione *allungata* o *piatta* (Vedi figg. 2 e 3);

d) L'Energia implica un'azione muscolare. Per ogni energia esercitata in una direzione qualunque, abbiamo muscoli che reagiscono con energia *contraria*;

e) L'azione d'un muscolo conduce ad un risultato visibile: moto della parte del membro a cui è attaccato (naturalmente quando nulla lo impedisce);

f) Quattro effetti ben distinti possono essere il risultato d'un'azione muscolare:

1) Può condurre ad un vero *movimento* della parte del membro a cui è attaccato;

2) Può far appoggiare, nel nostro caso, una sezione del membro ad un oggetto esterno, come il tasto d'un Pianoforte;

3) O può farla sostenere da un'altra parte dello stesso membro;

4) Infine, se le si permette d'operare in simpatia coi muscoli che esercitano azioni *contrarie*, il lavoro dei suoi muscoli verrà deteriorato. Il movimento della detta porzione di membro riuscirà impacciato, ed avverrà anche un temporaneo irrigidimento di tutta la parte;

g) L'isolamento di ciascun gruppo di impulsi muscolari dal suo gruppo contrario è perciò il passo primo ed il più importante verso l'acquisizione di una tecnica corretta: ogni trascuranza sotto questo punto di vista causa rigidità di Dita, di Polso, ecc., ed impedisce sempre la precisione del suono e nel ritmo che ne risultano;

h) *Rilasciamento*. — La facilità che deriva dalla omissione di ogni azione muscolare inutile (insieme alla precisione nell'applicarla al tasto) forma il segreto principale d'ogni esecuzione fluida, scorrevole e precisa.

La differenza che corre fra la posizione a dita curve e quella a dita allungate.

Le figure 2 e 3 rappresentano le due posizioni diverse, in cui si debbono tenere le dita suonando.

Queste due posizioni danno due movimenti e due azioni diverse, e richiedono uno *stato* dell'Omero speciale per ciascuna.

La *Posizione* del Polso e delle Nocche può variare piuttosto considerevolmente, senza che l'azione dei loro due gruppi opposti di muscoli venga ad essere modificata.

La condizione più importante nella posizione a dita

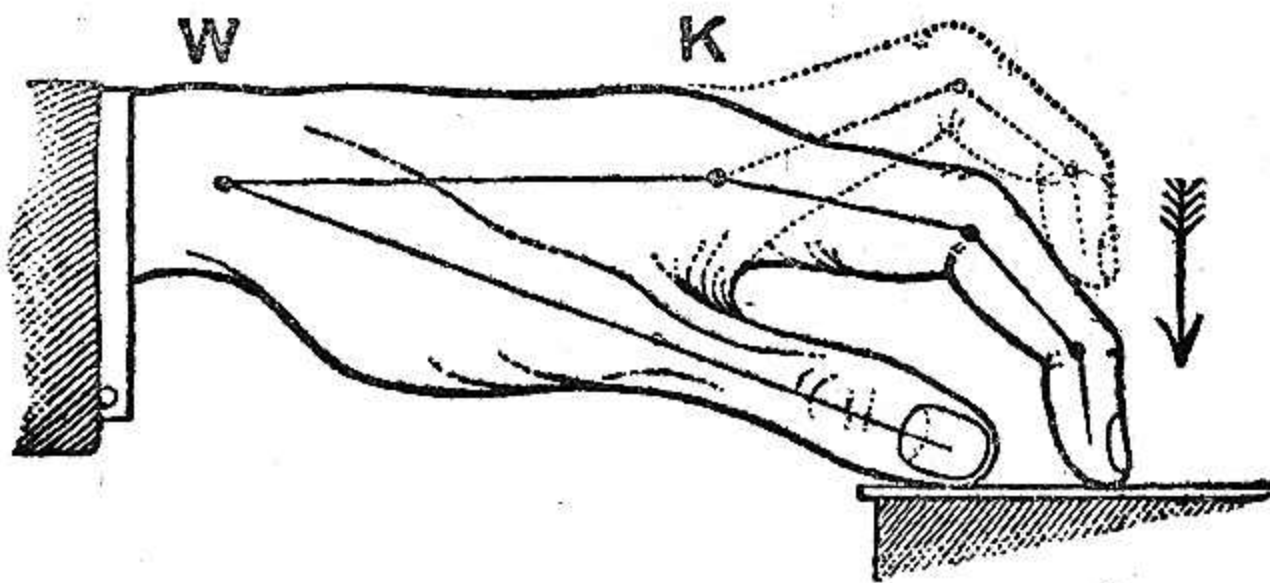


Fig. 2. — Posizione a dita curve.

Il tasto è abbassato; la linea punteggiata rappresenta l'indice completamente alzato.

W è il polso, K le nocche.

curve (fig. 2), è che le Nocche siano sufficientemente alte, in modo da permettere alle dita di alzarsi facilmente ad arco. È per agevolare quest'alzarsi delle

dita, che parecchi maestri le piegano molto, e tengono le nocche altissime, lasciando cadere il polso molto basso.

L'azione a dita allungate (fig 3), ammette tanto il

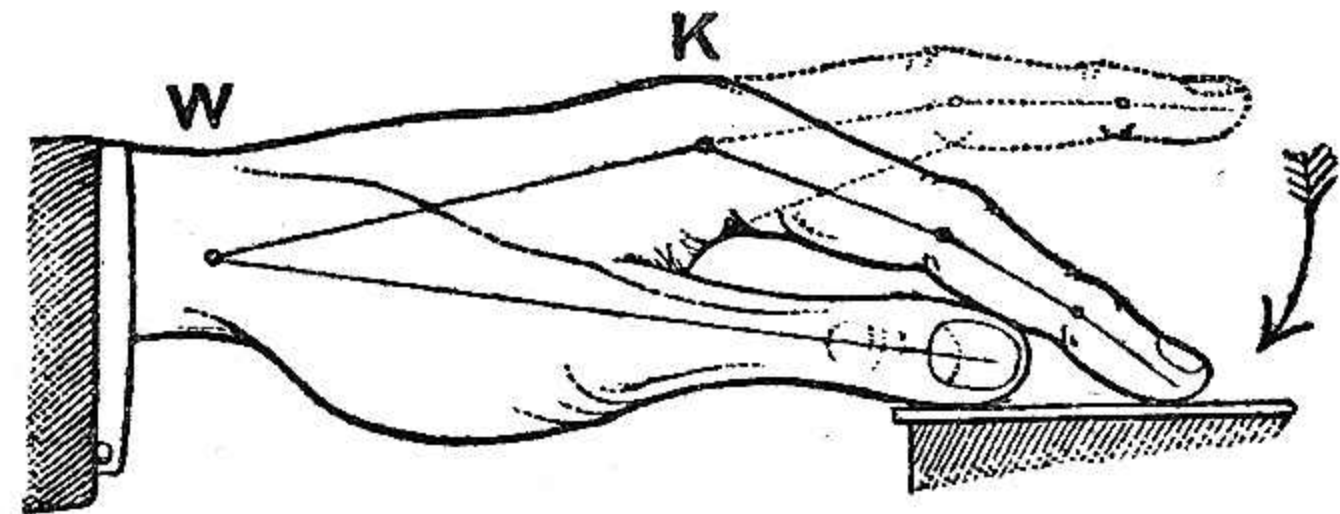


Fig. 3. — Posizione a dita piatte.

Il tasto è abbassato; la linea punteggiata rappresenta l'indice completamente alzato.

Polso altissimo, quanto abbandonato giù sotto il livello della tastiera, purchè in quest'ultimo caso non si tentino passaggi veloci. Quando il tasto è completamente abbassato il dito può essere curvo come per la posizione a dita curve; ma però quest'attitudine contratta rende il carattere del suono diverso da quello che risulta dal dito completamente "piatto", ed "elastico".

La differenza principale che deve notarsi dall'occhio, quando la mano è *bene alzata*, lungi dal tasto, in movimento preliminare, è che le dita saranno molto curve, se trattasi di 1ª posizione, e quasi interamente distese se si suonerà colla 2ª.

TAVOLA

Classificazione delle diverse azioni Mentali-Muscolari che occorrono per renderci capaci dei vari stati di azione e d'inazione durante l'Atto del Tocco.

I. *Abilità nel rilasciare, non più sostenuti dai rispettivi muscoli:*

a) <i>La Mano</i>	} in modo da poter lasciare agire liberamente il loro Peso se richiesto, ed indipendentemente da ogni energia verso il basso delle dita e della mano (1).
b) <i>L'Avambraccio</i>	
c) <i>L'Omero</i>	
d) <i>La Spalla</i>	

II. *Indipendenza delle dita dall'azione verso il basso della mano.* — Abilità nell'usare l'energia delle dita contro il tasto, indipendentemente da ogni energia della mano esercitata verso il basso (2).

III. *Indipendenza dell'azione della mano verso il basso da quella del Braccio.* — Abilità nell'usare l'energia della mano sui tasti, anche al suo maggior grado d'intensità, senza permettere alcuna attività al braccio.

IV. *Libertà ed indipendenza nell'azione delle dita:* indipendenza della loro energia verso il basso, dalle reazioni opposte verso l'alto (3).

(1) §§ 2, 3, 4, 6, 7, 22.

(2) § 6, ecc.

(3) § 6, ecc.

V. *Libertà nella azione della mano,* indipendenza della sua energia sui tasti, dalle reazioni opposte (1).

VI. *Distinzione fra l'applicazione curva o piatta del dito contro il tasto* e relativi cambi nello stato del braccio (*sostenuto dai propri muscoli o coll'Omero e col Gomito rilasciati*) (2).

VII. *Libertà nei movimenti rotatori dell'Avambraccio:*

a) Abilità nel lasciar volgere l'avambraccio su se stesso, inclinandolo alternatamente dal lato del pollice e del quinto dito.

b) Abilità nell'esercitare un'azione rotatoria alternatamente sui due lati della mano ed in virtù dei soli muscoli quasi senza movimenti esterni (3).

VIII. *Scioltrezza del Polso e della Mano orizzontalmente,* indipendenza dell'atto muscolare che muove la mano lateralmente, da quello che la muove in direzione opposta; necessaria a facilitare la voltata in sotto del Pollice, e quella in sopra delle dita (4).

IX. *Abilità nell'interrompere istantaneamente l'energia* esercitata durante la discesa del tasto: *abilità nel dirigere* quest'Energia in modo che possa essere al suo culmine e cessare nell'istante stesso dell'emissione del suono (5).

X. *Abilità nel compiere esattamente l'interruzione dell'energia,* esercitata verso il basso della Mano; *abilità nel dirigere* quest'Energia, in modo che possa essere pure guidata dall'Orecchio, come quella delle dita (6).

(1) 23.

(2) § 12-15.

(3) § 31.

(4) § 24.

(5) § 27 e 28.

6) 1 24.

XI. *Abilità nel compiere esattamente l'interruzione del Peso impiegato nella produzione del suono.* Abilità nel *dirigere* l'applicazione del Peso di Braccio, in modo che possa essere al suo culmine e cessare al momento stesso dell'emissione del suono (1).

XII. *Libertà nei movimenti delle Dita, della Mano, dell'Avambraccio e dell'Omero:* movimenti diretti a portare la punta delle Dita al loro posto sopra le note stabilite, e precedenti l'atto di depressione del tasto; libertà nei movimenti laterali (o da lato a lato): *a)* delle Dita e del Pollice; *b)* della Mano; *c)* dell'Avambraccio col Gomito che agisce a perno; e *d)* del Gomito e dell'Omero stesso (2).

(1) Interruzione che dev'essere causata dai muscoli sostenitori del braccio i quali agiscono *in responso* all'interruzione dell'azione sostenitrice delle dita e della mano contro il braccio ed il polso durante l'atto di depressione del tasto.

(2) §§ 24-37-38 e 39.

Stato del braccio nella posizione a dita curve ed in quella a dita allungate.

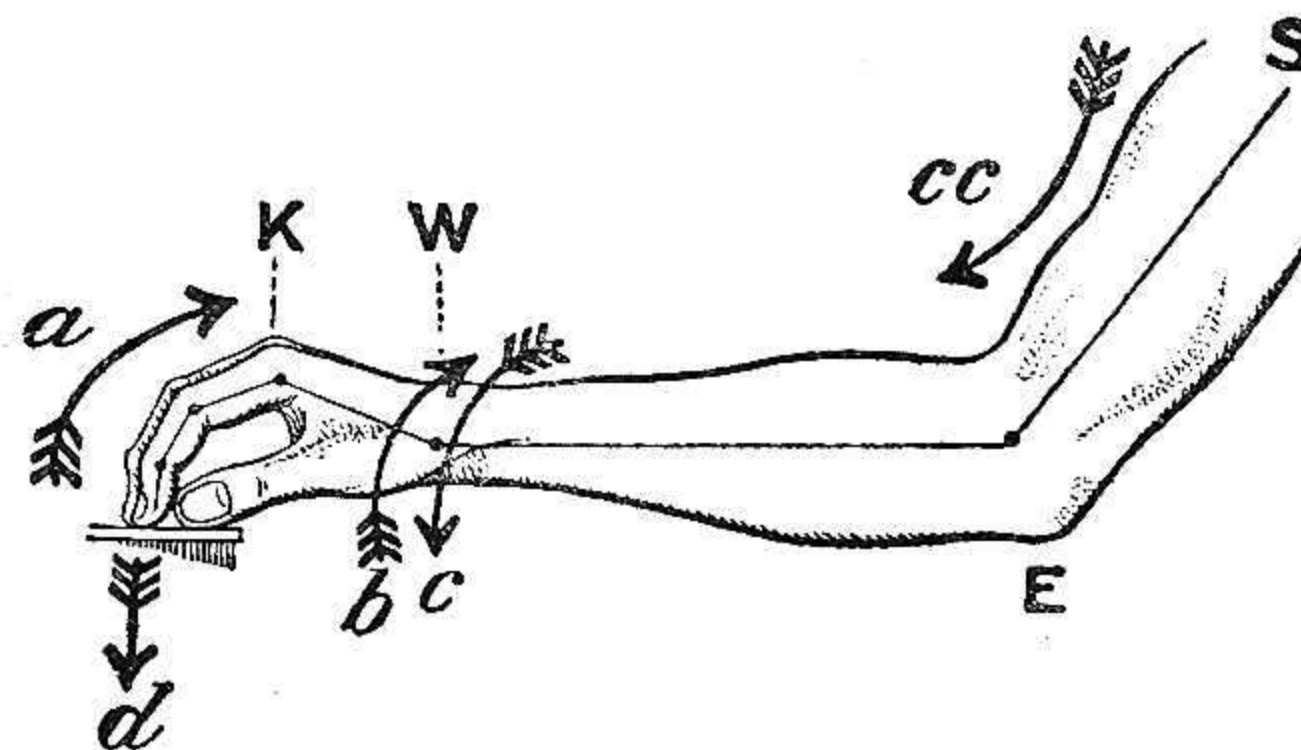


Fig. 4 (1).

Le frecce rappresentano la direzione a cui tendono le forze durante la posizione a dita curve; *a* e *b* segnano la direzione dell'energia che si forma per reazione contraria dalla percussione delle dita e della mano contro il tasto: energia che si manifesta verso l'alto ed all'indietro; rispettivamente alle nocche ed al polso; *c* e *cc* l'energia che deriva dalla forza e dal peso del braccio, e che equilibra la suddetta reazione contraria. *K* sono le nocche; *W* il polso; *E* il gomito e *S* la spalla.

(1) Nella fig. 6 a dita curve, si vedeva la posizione del polso, alta quanto il livello della mano; nella figura qui sopra invece esso è alquanto abbassato. I vari « Metodi » differiscono completamente nel dar regole su questo punto. Il fatto è che la posizione giusta deve variare a seconda della conformazione della mano (Vedi *Della Posizione*).

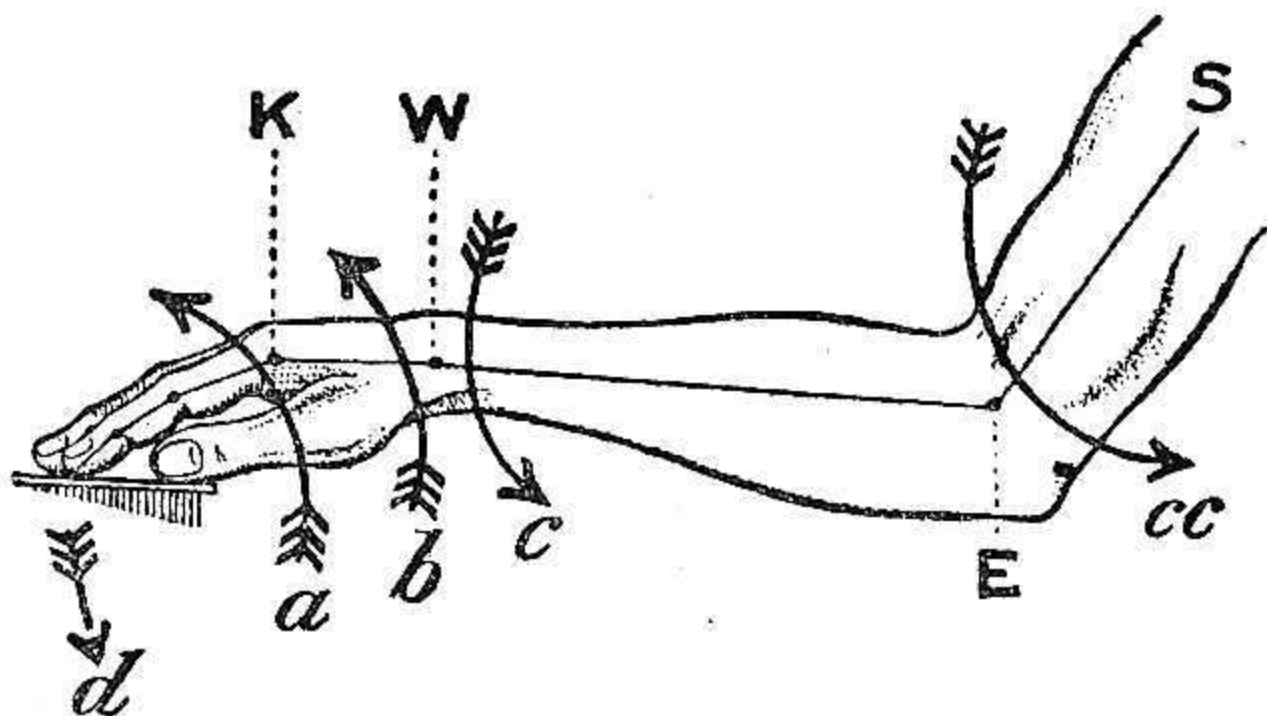


Fig. 5.

Le frecce indicano la direzione a cui tendono le forze nella posizione a dita *piatte*.

a e *b* segnano la direzione dell'energia che risulta da questo modo piatto delle dita e della mano d'aderire quasi al tasto, senza colpire a martello come nella fig. 4.

Le frecce indicano come quest'altra specie di energia si manifesta, sotto forma quasi di pressione verso l'alto ed all'infuori, alle nocche ed al polso.

c e *cc* la direzione a cui tende l'energia che si esplica al gomito ed al polso, e che deriva dal peso del braccio, in questo caso completamente rilasciato.

d in ambedue le figure mostra la direzione dell'energia totale risultante, *verticale* sul tasto durante la sua discesa in fig. 4, e leggermente inclinata in fig. 5.

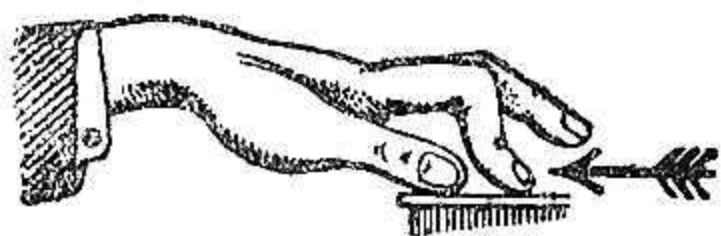


Fig. 6.

Azione erronea della *seconda e terza falange*: dimostra che esse hanno fatto maggior forza della prima falange (quella delle nocche); questa invece dovrebbe essere la principale leva d'azione del dito.

NOTA.

Lo Staccatissimo.

Oltre allo Staccato *passivo* che abbiamo studiato finora, iniziato ed attuato: *a*) dirigendo il peso di Riposo in modo da *non* obbligare le dita all'azione oltre il momento in cui il suono è ottenuto; e *b*) badando bene ad interrompere ogni azione del dito al momento voluto; oltre a questo Staccato naturale ve n'è un'altra specie: lo Staccatissimo: in cui il letto del tasto viene urtato dal dito con moto rapidissimo.

Mentre nello Staccato naturale non occorre usare i muscoli sollevatori del dito, e non lo si alza mai, in questo Staccatissimo ch'è assai più brillante e rapido, i detti muscoli hanno leggiera parte nell'azione. Ma anche quest'azione non dev'essere forzata: se la si "vuole", non si avrà che rigidità.

La rigidità deriva dal fatto che i muscoli sollevatori non devono entrare in azione che al momento stesso in cui la discesa del membro è finita, cioè col principio del suono, e non è possibile colla *volontà* guidare esattamente codesti muscoli sollevatori, al momento stesso in cui quelli verso il basso cessano il loro lavoro. Perciò debbono imparare anche qui ad agire in stretto *risponso* allo stimolo ed all'energia che derivano *dal tasto stesso mentre si rialza nel suo rimbalzo*.

Si dia perciò un colpo rapidissimo contro il fondo legnoso, una specie di "calcio": ed i muscoli sollevatori agiranno in automatico risponso al rimbalzo del tasto: lo faranno nell'istante voluto perchè l'azione sarà automatica.

In questo modo s'imparerà la forma dello Staccatis-

simo, raramente usata perchè magra e secca. Quando il tasto rimbalza è indifferente se siano il dito o la mano od il braccio che s'alzano insieme.

La nota iniziale staccata, fortemente accentata e caratteristica di un buon tema di *Mazurka*, può essere portata ad esempio come singolarmente appropriata a questo Staccato "a calcio".

Questa forma si può anche applicare a passaggi consecutivi Staccatissimo, e di carattere incisivo. Può anche formare un esempio eccellente per l'impiego della forza sola del dito e della mano, *senza* quella erronea del braccio.

NOTA.

Il carattere del Glissando.

Il Glissando è un'altra ed ancor più semplice forma di "Tocco di peso trasmesso". In questo caso il Peso che deve vincere il Tasto è applicato per mezzo della parte posteriore (l'unghia) di un dito: questo Peso raggiunto che abbia il letto del primo tasto, viene poi trascinato per la lunghezza della tastiera con un movimento orizzontale del braccio.

Il Glissando richiede che una o più falangi del dito siano lasciate agire in modo così elastico, da avere movimento analogo a quello d'una ruota dentata, mentre il lieve Peso che vi incombe viene trascinato attraverso la tastiera.

La falange o falangi in questione, debbono però essere sostenute in modo che possano sopportare il Peso, *senza appiattare troppo l'unghia sui tasti*. Perchè se l'unghia non è tenuta abbastanza verticale, in modo da formare un *angolo acuto* col tasto, non si potrà sor-

montare con facilità quello successivo. Nel dito però non deve essere rigidità maggiore di quanta ne occorre a questo scopo. Ogni sforzo maggiore, o l'aiuto della più piccola *forza* di braccio, paralizzerebbe inevitabilmente il dito contro i letti dei tasti.

Il Glissando è perciò identico al tocco ppp. di peso trasferito, e forma anche una via preziosa ed istruttiva per giungere ad acquistare il detto tocco, ch'è usatissimo: l'unica differenza sta nel modo di comunicare il Peso: in un caso per mezzo di una successione di dita: nell'altro di un dito solo usato a ruota dentata.

I *Crescendi*, se limitati, si possono ottenere tanto nel Glissando, come nel tocco ppp. di peso trasferito.

Questo peso, lo si ricordi, è *continuo*, e nel nostro caso *senza* Energia aggiunta: quindi tali incrementi debbono essere leggeri ed essere naturalmente accompagnati dal corrispondente leggero aumento delle lievi energie esercitate dal dito e dalla mano.

Una variazione ingegnosa della II Specie, nata dall'unione del movimento della mano a quello del dito, si può applicare a passaggi velocissimi di Ottave, come sono nella Coda dell'ultimo movimento della Sonata Waldstein. Tali passaggi non si possono eseguire facilmente glissando, sul pianoforte moderno, ma si può ottenere effetto quasi identico al glissando, se si usa il detto tocco ibrido. In esso tutto è quasi totalmente limitato ad un movimento delle dita, dalla superficie al fondo del tasto.

A differenza del vero glissando, un leggerissimo peso del braccio vien fatto in questo caso risalire da tasto a tasto.

TAVOLA che mostra il rapporto fra le tre Specie di Energia aggiunta, di Movimento e di Riposo, ecc.

L'atto dell'Energia aggiunta:		
necessario durante il momento di discesa del tasto, a formare ogni suono, eccetto il ppp. ten. e leg. e sempre breve come nello <i>Staccatissimo</i> :		
PRIMA SPECIE Azione momentanea delle sole dita con mano rilasciata, e braccio sostenuto dai suoi muscoli.	SECONDA SPECIE Azione momentanea della mano dietro a quella delle dita, col braccio sostenuto dai suoi muscoli.	TERZA SPECIE Momentaneo abbandono del peso, dietro alle azioni delle dita e della mano.
MOVIMENTI USATI Tocco di sole dita.	Tocchi di dita e di mano (o di Polso).	Tocchi di dita, di mano e di braccio (3)
POSIZIONI DELLE DITA E DUE STATI DIVERSI DEL BRACCIO	a) La posizione a dita piatte che dà suono ricco e potente. b) » » curve » » brillante e secco.	
L'ATTO DEL RIPOSO costantemente richiesto durante ciascuna frase:	A) La base dello <i>Staccato</i> alla superficie della tastiera. } Peso della sola mano insufficiente ad abbassare i tasti ed a tenerli abbassati. B) La Base del <i>Tenuto</i> o <i>Legato</i> a superficie } Peso di braccio (4) sufficiente senz'altro aiuto, alla discesa del tasto per il ppp tenuto o legato.	
(1) Vale per suono intenso. (2) Vale per suono acuto. (3) Compresi i tocchi di rotazione del braccio. (4) L'intero braccio leggermente e continuamente rilasciato.		

CLASSIFICAZIONE FINALE

La qualità del suono è la Base di questa classificazione. È quella che dovrebbe sempre essere tenuta a mente tanto dall'Esecutore quanto dall'Allievo-colorista.

DIVISIONE I. Tocco di PESO (Per la rotondità del suono).		DIVISIONE II. Tocco MUSCOLARE (Per il tocco brillante).	
S'ottiene soltanto per mezzo di	a) Specie III iniziata col peso e b) Seconda forma del <i>Riposo</i> senz'altro aiuto.	S'ottiene per mezzo di	Specie I. Specie II. Specie III iniziata muscolarmente.
Tutte e due queste Divisioni possono venir modificate, o allo scopo di ottenere Bellezza di suono, o per ottenerlo secco usando le due posizioni a dita « piatte », o curve ».			
Ambedue possono essere accompagnate da: } a) La base dello <i>Staccato</i> , il riposo alla superficie della tastiera (1), o b) La base del <i>Tenuto</i> o <i>Legato</i> , il riposo alla superficie abbassata della tastiera (2).			
Si esplica coi seguenti movimenti diversi (3):			
a: Tocco di dita.	b: Tocco di mano o di polso.	a: Tocco di dita 1ª Specie. 2ª » 3ª » nella sua 2ª forma.	b: Tocco di polso 2ª Specie 3ª Specie nella sua 2ª forma.
c: Tocco di braccio.		Si forma così: } Si forma così: }	
		Tocco di braccio 3ª Specie nella sua 2ª forma.	

(1) O coll'aggiunta dell'azione « a calcio ». (2) O coll'aggiunta dell'elemento « legato di pressione ».
(3) Anche col tocco di rotazione.

RICAPITOLAZIONE E SOMMARIO DELLA PARTE III.

Del legame fra azione e tasto.

1. Durante lo studio per l'acquisizione delle necessarie abitudini muscolari (quando si è costretti a prestar attenzione ai particolari riguardanti i muscoli), non bisogna perdere di vista le esigenze dello *Strumento*, ma si debbono tener sempre presenti se si vogliono ottenere gli effetti che si desiderano. In altri termini: l'azione muscolare deve essere pensata ed esercitata al solo scopo di soddisfare alle esigenze del tasto, le quali alla loro volta vengono dirette al risultato artistico.

2. Le esigenze del tasto variano a seconda delle diverse sfumature di suono, che vengono dettate dal nostro senso musicale. Se le azioni muscolari varieranno a seconda delle gradazioni di suono, si avrà una *Tecnica* accurata, e veramente artistica.

3. L'unico mezzo per ottenere questa esatta relazione è il prestare una scrupolosa attenzione alla *Resistenza* che i tasti offrono prima e durante la loro discesa.

Si deve perciò notare sempre il punto in cui il tasto "cede", anche nel caso che si faccia un movimento considerevole prima di giungervi.

4. L'attenzione prestata così per mezzo del nostro senso di resistenza, rinforza pure l'attenzione e l'intenzione musicale, poichè nell'istante in cui giudichiamo quanta energia richieda il tasto, siamo obbligati a ricorrere alla nostra coscienza musicale.

Del contatto col Tasto.

5. Se desideriamo suonare con esattezza musicale, il contatto col tasto non deve avvenire bruscamente.

6. Non soltanto vi si deve giungere misuratamente, ma si deve anche sempre ricordare che il suono richiesto deve essere prodotto per il conseguente corto *movimento* del tasto verso il basso (1).

7. Questa leggiera caduta del membro ed il conseguente movimento col tasto stesso, può formare una discesa ininterrotta, o portare semplicemente il dito a contatto prima dell'istante in cui la discesa del tasto deve cominciare. In ambedue i casi ci si renda ben consci prima di tutto della *Resistenza*.

Concetti del Tocco.

8. Vista l'importanza di un Contatto misurato, stabilito che tanto il *Tenuto* quanto il *Legato* richiedono un leggero peso di riposo, e poichè nonostante questo

(1) Poichè l'atto di Produzione del suono non comincia in realtà che quando vi si giunge.

peso dobbiamo spesso aggiungere molta energia se si vuol ottenere dal tasto il suono desiderato, possiamo concludere che il Tocco è formato dalla combinazione di due azioni muscolari, cioè:

- a) dall'Atto del Riposo e
- b) dall'Atto dell'Energia aggiunta.

9. L'atto del riposo è continuo durante ciascuna frase, ma può differire nel peso.

Questo costituisce la differenza fra le Basi dello Staccato e del Legato.

10. L'Energia aggiunta viene esercitata soltanto per abbassare il tasto, quindi pure durante la sua discesa: deve cessare immediatamente al momento stesso in cui l'emissione del suono comincia.

Questa regola s'applica tanto pel Legato quanto per lo Staccato.

11. Per lo Staccato il Riposo non deve essere più pesante di quanto il tasto sopporti al suo livello più alto.

Per il Tenuto o Legato il Riposo non dovrebbe mai essere più pesante di ciò che è appena sufficiente a ritenere i tasti abbassati.

12. Il Riposo del Legato, impiegato senza alcuna Energia aggiunta, è l'unica forma semplice del Tocco: dà un ppp. assoluto, tenuto o legato.

13. Il Legato implica una serie di Tenuti, comunicati da dito a dito.

14. La Durata perciò dipende dalla *specie* del Riposo, mentre il *genere del suono* dipende dal genere dell'Energia aggiunta.

Le estremità ed i loro muscoli.

15. Nell'esecuzione vengono impiegate quattro leve ben distinte, cioè il Dito, la Mano, l'Avambraccio e l'Omero.

16. Il dito agisce in due modi:

a) In posizione *curva*, oppure b) in posizione *piatta*, colle dita aderenti ai tasti (1).

17. Tutte queste leve viventi agiscono mosse dai rispettivi muscoli ed in varie direzioni.

18. Si possono pure far agire queste leve in direzione opposta alla loro direzione naturale, e ciò a mezzo dei muscoli opposti.

19. Quando i suddetti sistemi muscolari si fanno agire simultaneamente, risulta *rigidezza*.

Si deve perciò usare ogni cura nell'evitare quest'uso improprio dei muscoli, perchè prima condizione ad una buona esecuzione è la scioltezza completa d'ogni movimento.

Le azioni e le inazioni.

20. L'azione muscolare contro il tasto implica una azione a leva del dito e della mano.

Quest'azione a leva reagisce verso l'alto a) contro la mano e le nocche, e b) contro il braccio ed il polso.

(1) Vedi figure 2 e 3.

21. Il braccio può essere impiegato in due modi:

a) Può essere interamente sostenuto dai suoi muscoli, oppure b) il suo peso può essere rilasciato ad ogni nota (1).

22. Suonando con tocco corretto, si deve avere la sensazione d'un'azione verso l'alto, poichè è una reazione che il tasto opera all'insù contro nocche e polso e che deriva dalla pressione delle dita all'ingiù (2).

23. Notiamo qui tre componenti muscolari: Azioni verso il basso delle dita e della mano e Peso di braccio.

24. La forza del suono dipende dal grado totale di energia che da essi deriva.

25. La qualità dipende specialmente dal modo in cui s'inizia il suono: se l'atto di depressione del tasto è iniziato muscolarmente o col peso.

Il primo coll'abbassarsi veloce del tasto produce suono brillante e duro, mentre il secondo dà bellezza e morbidezza di suono.

26. Queste due specie di qualità di suono si possono quindi ottenere col contrasto fra le posizioni curve o piatte delle dita e le loro relative condizioni dell'omero.

27. Per ottenere i più grandi effetti nella Qualità del suono bisogna combinare questi due tocchi.

28. La porzione di dito più attiva dovrebbe sempre essere quella più vicina alle nocche della mano. Questa regola serve tanto per il tocco a dita curve quanto per quello a dita piatte.

(1) Per estremi forti in addizione all'intero peso del braccio, si può pure usare quello della spalla.

(2) Nei casi di estremo FFF, la reazione è su contro la spalla.

29. Il Movimento, cioè la distinzione fra il Tocco di dita, quello di mano, e quello di braccio, dipende dall'usare più o meno intensamente uno di questi tre componenti (1).

30. La scelta del movimento dev'essere determinata dalla velocità del passaggio: il Tocco di dita ad ogni modo può essere impiegato tanto nei passi veloci quanto in quelli lenti.

31. Una buona scelta di "Forma di Tocco", o Specie di Tocco è assai importante, poichè da essa dipendono il genere del suono e l'Agilità.

32. L'atto del Tocco si può formare in tre modi, cioè con tre combinazioni muscolari: a) Prima Specie di formazione di Tocco, cioè azione delle sole dita con mano passiva e braccio sostenuto dai propri muscoli; b) Seconda Specie di formazione di Tocco, azioni di mano e di dita, col braccio sostenuto; c) Terza Specie di formazione di Tocco, peso di braccio rilasciato coll'azione delle dita e della mano.

33. Il peso del braccio, tanto se impiegato nella sua forma di Energia aggiunta, quanto nel "Riposo", deve abbandonarsi rilasciando i muscoli sostenitori.

Questo peso dev'essere quello dell'intero braccio dalla spalla, e dobbiamo ben guardarci dal cercare di ottenerlo dal solo avambraccio.

34. Il leggero, ma continuo impiego del peso, che determina la seconda (o un po' più greve) forma del Riposo, e che costituisce la base di tutti i Tenuti e Legati naturali, è identico all'atto di produzione del suono

(1) Forza di dita, forza di mano e peso di braccio.

nel ppp. Quest'effetto s'ottiene rilasciando il peso, finchè la resistenza del tasto è appena vinta.

Si ha l'impressione che la conseguente sua discesa sia un processo passivo piuttosto che attivo.

35. Il Peso, quand'è impiegato quale energia aggiunta, deve cessare di operare contro il tasto nello istante stesso in cui il suono è ottenuto. Questa interruzione automatica dell'energia si ottiene calcolando esattamente l'azione della mano e delle dita contro il tasto.

I muscoli sostenitori sono chiamati automaticamente ad agire in responso alla mancanza improvvisa di sostegno al polso.

36. Il Legato naturale ha luogo quando la seconda forma del Riposo viene trasmessa da dito a dito.

Risulta un ppp., a meno che nello stesso tempo vi si aggiunga un genere qualunque di forza, od Energia aggiunta, in una delle sue innumerevoli forme.

37. Detta trasmissione del peso di Riposo deve pure avvenire *automaticamente*, cioè in responso alla cessazione dell'azione sostenitrice sul tasto dell'*ultimo* dito che ha suonato. La trasmissione avviene nell'istante in cui si desidera che il nuovo tasto cominci la sua discesa.

38. Il peso della sola mano è sufficiente per la forma di Riposo dello Staccato: non deve impedire il necessario rimbalzo del tasto.

39. Si ricordi che l'Energia aggiunta nel Tenuto e nel Legato dura come nel più breve Staccatissimo.

40. L'elemento di *Rotazione* dell'avambraccio è straordinariamente importante. Ad esso dobbiamo l'eguaglianza nel Tocco ed anche la capacità nel dar ri-

salto alle note con ambedue i lati della mano. I movimenti di rotazione sono per lo più impercettibili e debbono essere costanti.

Quando il movimento è tanto visibile da formare un vero rotare della mano, prende il nome di *Tocco di Rotazione*.

41. È assolutamente necessaria la più grande scioltezza laterale del polso e della mano. Per ottenere eguaglianza nel passaggio del pollice e delle altre dita son necessari liberi movimenti orizzontali della mano.

42. La scioltezza del polso, così ambita da tutti, si deve perciò ottenere sotto i suoi tre aspetti: il verticale, il rotatorio e l'orizzontale. Si può giungere a tale scioltezza cercando di *sentirci verticali* su ogni tasto prima di cadervi.

43. Considerazioni sussidiarie sono: libertà e scioltezza nei movimenti orizzontali dello stesso avambraccio, delle dita e dell'omero, mentre avviene il contatto colla tastiera.

Esempi di azioni muscolari.

44. Tre esercizi sono necessari per poter ottenere le esatte condizioni muscolari che sono richieste.

Questi esercizi, che dovrebbero farsi ogni giorno, e prima d'ogni cosa, sono i seguenti:

45. 1° *Esempio*: Si muova leggermente il polso in su ed in giù mentre la punta delle dita resta a contatto coi tasti; si pieghino e si stendano alternativamente le dita, mentre sostengono su di essi una certa porzione del peso della mano. Questo ha per iscopo di assicurare

l'eliminazione di ogni azione *contraria* a quelle necessarie delle dita e della mano.

46. 2° *Esempio*: Si lasci cadere la giuntura del polso, in responso alla cessazione calcolata dell'azione delle dita e della mano, al momento dell'emissione del suono, lasciando così il tasto libero di rimbalzare mentre il polso cade sotto il suo livello. Questo ha per iscopo di assicurare la precisione nel mirare l'atto di produzione del suono.

Dovrebbe essere esercitato in quattro modi:

Staccato pp. e ff.: Legato pp. ff.

47. 3° *Esempio*: Si eseguiscano una scala ed un arpeggio, veloci, leggeri e corti e si finisca con un balzo del braccio in su dai tasti, coll'ultima nota: esercitando il passo (a) col balzo dell'intero braccio e (b) con quello del solo avambraccio. Si eserciti con uno slancio del braccio vigoroso all'insù, ed anche con movimento tranquillo e leggero. Questo ha per iscopo di assicurare l'eliminazione dell'uso di forza del braccio ed assicurare la sola azione verso il basso delle dita e della mano.

Le tre Specie di formazione di Tocco.

48. Tutte e tre le Specie possono impiegarsi quale "Energia aggiunta", tanto durante il Legato, quanto durante lo Staccato.

49. La *Prima Specie* può solo essere impiegata per mezzo di *movimento* delle dita, ossia nel "Tocco di dita". Ci rende capaci di giungere ai più alti gradi di Agilità, ma ci offre pochi mezzi per ottenere varietà di Suono.

50. La *Seconda Specie* può impiegarsi tanto per il Tocco di dita, quanto per quello di mano (o di polso). Si ottengono con questo maggiori contrasti nella *quantità* del suono, assai più che non usando la 1ª Specie, ma è accompagnata da minore agilità.

51. La *Terza Specie* può essere impiegata con tutte e tre le forme di Movimento, cioè quale Tocco di dita, di mano o di braccio. Questa Specie ci offre il mezzo di ottenere i più grandi contrasti non solo nella quantità del suono, ma anche nella *qualità*. L'agilità in questo caso è ancor più limitata perchè il braccio, con moto alternato, deve rapidamente rilasciarsi e risostenersi coi propri muscoli.

52. Si deve tenere bene a mente lo scopo speciale (la possibilità ed i limiti) di queste tre Specie quando noi consciamente od inconsciamente scegliamo il tocco da adoperarsi in ciascun passaggio, altrimenti si può errare nella scelta della forma più appropriata ai singoli casi.

Enumerazione e Classificazione dei Tocchi.

La loro Enumerazione e Classificazione sono possibili se si ricordano i diversi fattori nella Costruzione del Tocco. Si possono enumerare 42 modi ben distinti di attacco del tasto, cioè:

54. *Otto specie di Staccato di dita*: poichè si può impiegare tanto la 1ª Specie di formazione di Tocco quanto la 2ª e la 3ª e quest'ultima in ognuno dei suoi due aspetti (quale Tocco di Peso o Muscolare) e possiamo servirci di queste quattro Specie tanto a dita piatte quanto a dita curve.

55. *Legato di dita, dieci Specie*: poichè abbiamo le stesse forme come nello Staccato di dita, ed in più il ppp. tenuto o legato, che deriva dal solo peso di Riposo e che si può eseguire tanto a dita piatte quanto a dita curve.

56. *Staccato di mano, sei Specie*, tanto nella forma della 2^a Specie quanto nella 3^a sotto i loro due aspetti, e tanto a dita piatte quanto a dita curve.

57. *Tenuto di mano o di polso, otto Specie*, le stesse forme come nello Staccato di mano ed oltre a ciò le dita curve o piatte nel Tenuto col solo Riposo.

58. *Staccato di braccio, quattro Specie*: la terza Specie tanto nella sua forma iniziata muscolarmente, quanto in quella iniziata col peso, e queste tanto a dita curve quanto a dita piatte.

59. *Tenuto di braccio, sei Specie*. — Le stesse forme dello Staccato di braccio, ma con quelle addizionali ottenute per mezzo del solo Riposo coll'attacco del tasto, tanto a dita piatte quanto a dita curve.

60. Considerata sotto il punto di vista dell'Artista e del Colorista, la Classificazione è la seguente:

Tocco di Peso e Tocco Muscolare: a dita curve o piatte ed ognuna di queste forme nelle Tre Specie di formazione di Tocco: queste ancora si possono considerare nelle due Specie di *Riposo* e relativo Staccato o Legato; e finalmente tutta questa varietà di forme, sotto l'aspetto del *Movimento* ossia Tocco di braccio, di mano e di dita.

NOTE ALLA PARTE III.

Alcune forme eccezionali di Staccato e Legato, ed il Riposo leggermente più greve che viene ad essere trasmesso.

Sotto condizioni speciali, in passaggi a tocco di dita, e tanto in Legato quanto in Staccato, si può usare continuamente un peso leggermente maggiore di quello che è stato finora consigliato per le due forme di Riposo.

Le dita possono sopportare senza danno questo lieve aumento di peso, purchè la rapidità del passaggio sia considerevole pur non eccedendo un certo limite, e purchè ogni dito individualmente venga esercitando con sufficiente vigore la breve "Energia aggiunta", contro i tasti. L'azione momentanea, eccezionalmente vigorosa delle dita, in questo caso *impedirà* a tal peso addizionale di giungere fino al fondo legnoso.

Il processo è analogo a quello delle gambe quando si corre; in questo caso il corpo si mantiene leggero dal suolo soltanto in causa al rapido succedersi dei piccoli salti sul suolo stesso: fatto che si può facilmente dimostrare a mezzo di fotografie istantanee.

In questi tocchi eccezionali possiamo perciò impiegare un peso leggermente aumentato (o lieve pressione della mano a seconda dei casi) e sostenuto dalle dita successive, come se si librasse al di sopra dei tasti, a mezzo delle suddette piccole spinte delle dita.



Il peso (o pressione) non deve mai essere maggiore di quello che le dita possono tener su sospeso col rapido succedersi di quei salti delle dita sui letti dei tasti. Quando il peso così sostenuto non eccede una data intensità, si ottiene la forma di Staccato "a calcio", ora descritto: esso serve per certi passi "Staccato", brillanti, vivaci e *forti*.

Modificando un po' il peso continuo che grava sulle dita mentre urtano brillantemente il tasto, questo genere di tecnica può essere trasformato in una forma meno brillante di Legato od anche di Legatissimo, come spesso troviamo in Beethoven.

L'aumento del peso, piuttosto che col rilasciare ancora maggiormente il braccio, si deve ottenere per mezzo di un'attività leggiera e continua della mano e delle dita. Quest'attività, in forma di *pressione*, comunica a volontà ai tasti il peso del braccio e questo peso si può modificare più rapidamente e più direttamente; oltre a ciò è più elastico di quello che sarebbe se ottenuto rilasciando completamente il braccio: si ha così l'effetto del Super-Legato. La pressione aggiunta della mano è perciò specialmente atta ad ottenere il suono pieno e nutrito che è richiesto nelle forme Super-Legato del Legato. È il legato "artificiale", al quale abbiamo parecchie volte accennato.

Per distinguerlo dalla sua forma naturale, ossia dal Legato di peso, lo chiameremo "Legato di pressione".

Non ci si deve arrischiare ad eseguire alcun passo in questa forma di tecnica se non è d'una velocità così moderata da permettere che tale pressione possa essere esercitata liberamente, senza che degeneri in pesantezza od impaccio.

La gravezza di questa specie di tecnica preclude quindi il suo impiego al di là di un certo limite di velocità.

Oltre agli effetti di Legatissimo che si possono ottenere colle dette leggiere pressioni della mano, si pos-

sono produrre simili effetti a mezzo di pressioni leggiere, ma continuate *delle sole dita*. Sono necessarie per gli effetti legatissimo dei passi veloci e leggieri.

Si comprenderà meglio ora come in realtà il tocco da usarsi nell'estrema agilità sia semplicemente lo Staccato. L'orecchio non ci rivela Staccato alcuno causa la grande velocità impiegata nel passo: lo smorzatore dello strumento non può essere tanto pronto da lasciar udire un distacco fra i suoni dato il loro rapidissimo succedersi.

Se ne può quindi dedurre che è futile studiare Legato tali passaggi, poichè il raggiungere la velocità desiderata dipende materialmente dall'accuratezza della loro esecuzione Staccato.

A questo proposito giova rammentare che l'Articolazione del polso deve rimanere sempre assolutamente libera e flessibile. Se il tocco è perfetto, non deve subire alcuna pressione all'ingiù che le impedisca di mantenersi sciolta. Nelle due prime Specie di Tecnica (in cui le dita e la mano agiscono sole contro il tasto, mentre il braccio resta sostenuto dai muscoli), l'articolazione del polso è così elastica da esser *quasi* sul punto di piegarsi in su ad ogni nota.

Di qui la ragione per insistere sul terzo esercizio od esempio d'azione muscolare, descritto precedentemente. Si dovrebbe provare la sensazione del polso librantesi leggiero in aria, anche quando l'azione della mano e delle dita è vigorosa contro ciascun tasto. Quest'azione naturalmente dev'essere così breve, e calcolata così esattamente in tutti i tocchi d'agilità, da cessare prima che si produca il più piccolo spreco di energia superflua contro i letti dei tasti.

Insistendo sulla scioltezza e libertà assoluta dell'articolazione del polso, si può esser certi della correttezza delle azioni muscolari richieste in questa specie di tocco: il polso, come s'è detto, dev'esser libero, *quasi sul punto* di sollevarsi, causa la spinta in su che riceve ad

ogni produzione di suono. È inutile pure rammentare, che si deve provare l'impressione che ogni azione *finisca* o alle nocche o al polso, come se venisse esercitata in su verso l'alto dai tasti.

Quest'azione viene individualizzata per ciascun suono, ed è breve quanto il più istantaneo Staccatissimo, ch'è la vera natura dell'atto di produzione del suono.

Tecnica scorretta contro tecnica corretta.

Del contrasto fra le dita individualizzate e quelle che non lo sono.

Si tratta ora della distinzione che si deve fare fra *a)* dita impacciate e rigide coi loro passaggi scorretti ritmicamente, e *b)* dita che permettono un'esecuzione facile e fluida dai passaggi ritmicamente ben definiti e dalle note perfettamente "a posto", ed eguali.

Bisogna esser ben persuasi d'una cosa: che l'errore deriva generalmente dall'uso errato dei *sistemi muscolari* con conseguente impossibilità nell'esecutore di dirigere le dita nei passi veloci, tanto per ciò che riguarda il tempo, quanto per il suono.

L'errore muscolare è quello al quale abbiamo qui più volte alluso condannandolo: l'uso continuo di *forza* di braccio, dietro alle dita. È, lo dobbiamo ricordare, l'errore più facile a commettere. Se vogliamo abbassare un tasto che ci sta innanzi, che c'è di più naturale di provarci a muoverlo usando i muscoli del dorso con pressione del braccio verso il basso? Qualunque cosa si spinga all'ingiù la si spinge, e giustamente, a questo modo: lo si può riconoscere ad ogni istante. Al Pianoforte la tentazione di far lo stesso è immensa, e ad essa si deve resistere *a tutti i costi*. Questa tendenza deve essere assolutamente eliminata se deside-

riamo suonare con facilità i passaggi; se vogliamo evitare un'improvvisa caduta di tutta la nostra Tecnica al momento d'affrontare una difficoltà.

Con che frequenza si vede un esecutore, altrimenti ammirevole, perdere improvvisamente ogni chiarezza e fluidità delle dita! Spesso egli deve usare un martello non ben feltrato e per conseguenza troppo sonoro, e non può misurare il grado di forza che già applica al tasto: cerca di usarne di più: è tentato di trasgredire alle leggi della tecnica delle dita, e si permette di usare quella cosa fatale che è la forza di braccio. Questo non succederebbe se le leggi dell'Agilità gli fossero già diventate abitudini sicure della mente e del corpo.

Trasgredendo a queste leggi, l'esecuzione nei passi d'agilità diventa sempre peggiore, anzi quasi nulla; in causa al processo sempre più laborioso che ne risulta contro i *letti* dei tasti, l'esecutore lascia sudato ed affaticato lo strumento, come se avesse sofferto le angosce di un incubo.

L'errore più grave di tutti da cui ci si deve guardare è perciò la *pressione* continua esercitata dal braccio verso il basso sulle dita: energia falsa che rende la mano massiccia e pesante come una zampa.

Se la pressione è *continua e forte*, impedisce assolutamente ogni movimento attraverso alla tastiera.

Per insegnare ad evitare questo errore, bisognerebbe farlo fare di proposito in una scala od arpeggio: la sensazione d'impaccio sarà vivissima, insieme alla persuasione che la forza del braccio rovina completamente ogni tecnica.

Meno evidente di questa pressione *continua* di braccio è lo sforzo che spesso si fa per evitarla. Ogni musicista, anche se di raziocinio mediocre, imparerà subito come evitare il continuo sforzo sulle dita, testè condannato: altrimenti si troverà privo d'ogni agilità. Gli è permesso usare la stessa combinazione muscolare (cioè

forza di braccio diretta sulle dita) quando desideri eseguire passaggi FORTE purchè però l'uso di questa forza *cessi esattamente* nell'istante stesso in cui il suono è ottenuto. La tecnica di molti pianisti non progredisce oltre un certo limite: essi s'accontentano di andare avanti in qualche modo, e riescono anche ad un certo grado di velocità. Naturalmente non riconoscono la loro insufficienza tecnica, a meno che l'orecchio sia abbastanza fine per dir loro che altri e migliori pianisti sono capaci a suonare simili passi con maggior facilità e *qualità molto migliore di suono*. Qualche volta per un caso fortunato, vien loro fatto di scoprire la tecnica corretta, e sul momento son capaci a riconoscerla tale.

No: nè si deve premere continuamente il braccio sulle dita, nè lo si deve forzare in giù ad ogni nota. Si eviti assolutamente ed in ogni caso questo errore.

Le sole forme di tecnica che conducono alla vera agilità, sono quelle due forme in cui il braccio è quasi o interamente sostenuto sui tasti dai suoi muscoli: la *prima* e la *seconda* specie di formazione di tocco e, o in unione di queste, o solo, il tocco di peso, trasferito da tasto a tasto, seconda forma dell'atto di riposo.

PARTE IV.

Della Posizione.

La maggior parte delle regole sulla Posizione è già stata largamente trattata nella parte III, specialmente sotto il punto di vista dell'azione ed inazione muscolare. È già stato detto che alcune di queste regole sulla Posizione meritano attenzione speciale. Consideriamo ora tutta la tecnica sotto il punto di vista della Posizione. Una Posizione corretta altro non è che il risultato naturale dell'osservanza esatta delle condizioni muscolari richieste da un modo corretto di trattare il tasto: bisogna quindi guardarci dall'errore di considerarla per sè stessa, quale causa di un tocco corretto. Quando si sia ben compreso che una giusta Posizione non è di garanzia alcuna perchè le condizioni muscolari essenziali siano promosse in modo soddisfacente, e che la Posizione è soltanto importante perchè se trascurata e falsa rende più difficile ottenere le suddette condizioni muscolari, resta però il fatto che lo studio della Posizione è veramente importante anche se non lo è tanto quanto volgarmente si crede, e benchè non sia certo una di quelle scorciatoie verso la cima del monte Parnaso, così amate dal pedagogo dilettante.

Le Dita.

1. Si possono tenere le dita in due posizioni ben distinte.

La differenza fra esse si nota maggiormente quando il dito è alzato che non quando è abbassato col suo tasto.

2. Più alto parte il movimento d'attacco, e più curvo è il dito, il quale tende ad allungarsi mentre cade verso ed insieme al tasto. La falange dell'unghia per conseguenza resta quasi verticale (perpendicolare) tanto se il dito è alzato, quanto se è abbassato.

Si deve insistere accuratamente su questa posizione verticale della falange dell'unghia quando il dito è alzato, altrimenti non si otterrà un vero tocco a dita curve, nè un tocco brillante.

3. Più alto parte il movimento d'attacco nel tocco a dita *piatte*, più aperta dev'essere la mano. Le dita tendono a curvarsi leggermente, avvicinandosi ai tasti, esse vi possono anche aderire, senza cambiare la primitiva posizione piatta, e questo nei casi in cui si voglia ottenere la più simpatica ed espressiva qualità di suono.

4. La punta del dito, vicino all'unghia, colpisce il tasto nel tocco a dita curve, mentre il polpastrello vi aderisce nel tocco a dita piatte. In questo caso la carne viene premuta contro l'unghia e molte volte tende a venir su all'intorno.

5. Nella posizione curva, quasi tutte le dita debbono essere egualmente curve. Se il mignolo è più corto del normale, si può essere costretti ad usarlo leggermente più diritto, nonostante il conseguente svantaggio per il tocco.

6. Quando se ne ha il tempo, e purchè lo si faccia col solo scopo d'usar le dita con scioltezza, si raccomandano gli ampî ed alti movimenti preliminari.

Ma non si facciano senza un fine: sarebbero inutili: bisogna mirare soltanto a trattare artisticamente il

tasto. Si badi che alzando tanto il dito, non si finisca per pestarlo inconsideratamente. Quando si ribatte rapidamente una nota, per contro, non si deve quasi alzare il dito dal tasto.

7. L'azione corretta delle dita in tutte e due le posizioni dipende dalla corretta *condizione* (o stato) dell'omero.

Il Pollice.

8. La differenza del movimento fra le posizioni curva e piatta è naturalmente meno palese nel pollice che nelle altre dita. Nondimeno c'è una leggiera *tendenza* del pollice ad allargarsi in fuori nel tocco a dita curve, ed a chiudersi sul tasto in quello a dita piatte.

9. Il movimento del pollice comincia vicino al polso. Se questo fatto non viene notato, si possono incontrare delle difficoltà, perchè i movimenti delle altre dita cominciano alle nocche.

Le dita nel Tocco di polso.

10. Nel Tocco di mano (o di polso) le dita debbono assumere la loro posizione abbassata, relativamente alla mano, *prima* che questa cada sulla tastiera.

Nei passi rapidi le dita restano quasi immobili mentre la mano eseguisce successivamente le note.

Staccato di dita.

11. Il rimbalzo o rialzarsi del dito nello Staccato, differisce in stretta corrispondenza colla rispettiva differenza fra le *condizioni* curva o piatta delle dita e del braccio durante l'atto di discesa del tasto.

Nel tocco a dita curve, le due falangi anteriori del dito s'alzano dal tasto colla stessa posizione curva con cui cominciano la discesa. Nel tocco a dita piatte, al contrario, queste due falangi anteriori continuano il loro movimento che tende arrotondarle *leggiatamente oltre il momento in cui comincia il suono*: il necessario rimbalzo del tasto è assicurato permettendo alla *falange delle nocche* di rimbalzare in quel momento proprio come avviene nella forma di Staccato a dita curve (1).

Le dita, considerate orizzontalmente.

12. Vedute dall'alto le dita devono toccare il centro dei loro tasti. Quando si deve eseguire un passo sui tasti bianchi, il medio deve toccare il suo tasto bianco vicino all'estremità anteriore di quello nero: le altre dita debbono tenersi un po' più indietro cioè leggiatamente più vicine all'orlo estremo della tastiera, e secondo la lunghezza *relativa* di ciascuna di esse (2).

13. Quando la diteggiatura esige il pollice su di un tasto nero, si deve considerare l'estremità anteriore dei tasti neri quale limite della tastiera, e le altre dita, se debbono suonare sui tasti bianchi, bisogna che li tocchino *fra* quelli neri: a questo scopo, se è necessario, la mano può anche volgersi leggiatamente a destra od a sinistra (3).

(1) Vedi fig. 9 per lo Staccato a dita piatte.

(2) È erroneo pretendere che le dita tocchino la tastiera tutte sulla stessa linea.

(3) Vedi § 18-22. Anche le figure 7 e 8.

Posizione del pollice.

14. L'ultima falange del pollice (quella dell'unghia) deve sempre formare una linea sola col suo tasto, a meno che si vogliano suonare due tasti simultaneamente.

Posizione del Tasto.

15. La posizione di ciascun tasto si deve, per quanto sia possibile, trovare dalla posizione dell'ultimo tasto che si è suonato. È un atto molto importante, che però si compirà da sè, automaticamente, purchè si osservino scrupolosamente le leggi che reggono il Riposo nelle sue due forme.

16. L'atto di *trovare* la posizione di un tasto, e quello di *abbassarlo*, dovrebbero sempre essere considerati due processi ben distinti, benchè non sia necessario rompere la loro continuità.

17. Il punto più importante è per così dire DENTRO il tasto: è il *punto* durante la sua discesa, in cui udiamo il martello colpire la corda: è là ove deve essere diretta ed ove deve *cessare* la nostra energia che deve produrre il suono.

Mano, polso e dita orizzontalmente.

18. Le posizioni per la diteggiatura di *cinque note* e per i tasti adiacenti diatonici o cromatici, debbono avere il medio in linea diretta col suo tasto, veduto dall'alto.

19. La posizione normale della *Scala*, data la necessità del passaggio del pollice, richiede il polso volto leggermente all'*infuori* e per conseguenza mano e dita volte leggermente in dentro.

20. L'*arpeggio*, oltre a questa posizione normale del polso volto all'*infuori* come nella scala, richiede leggeri movimenti laterali della mano e del polso per aumentare l'estensione laterale del pollice e delle altre dita.

21. *Le scale a note doppie* richiedendo il passaggio delle dita lunghe sulle corte, si debbono eseguire col polso volto verso l'*interno* (ossia colla mano e le dita volte all'*infuori*); in altri termini: la mano dev'essere volta nella direzione in cui cammina la scala: tanto per l'andata come per il ritorno.

22. *Altri passaggi a note doppie*, arpeggi e simili, oltre alla suddetta posizione della mano, richiedono leggeri movimenti laterali della mano stessa e del polso.

23. Nei passi a note doppie, il *Peso di Riposo*, nei punti in cui avvengono i passaggi in sotto od in sopra delle dita, non si può trasmettere in tutte e due le parti che formano la doppia progressione. In quei punti allora, il *Peso di Riposo* dev'essere momentaneamente sostenuto da un dito solo, che agisce a perno, mentre i due tasti seguenti vengono preparati per la depressione.

La Mano.

24. La mano, alle nocche, deve essere tenuta alta dai tasti, per mezzo delle dita, in modo da dare a queste ampio spazio per liberi movimenti. Le nocche non devono mai essere più basse del dito quando è

giù col suo tasto. La nocca, al contrario, può formare il punto più alto della mano e delle dita, specialmente se si tratta di mani grandi, ed in caso di tocco a dita curve.

25. Non v'è difficoltà nell'acquistare quest'abitudine, purchè si ricordi che le nocche debbono essere tenute su mediante la reazione delle dita contro i tasti e purchè non si sforzi il braccio all'ingiù sulle dita.

26. La mano dev'essere tenuta quasi piatta: il mignolo deve tener su il suo lato della mano, alla stessa altezza del lato dell'indice. La sola eccezione apparente è il caso del tocco di Rotazione, quando la mano si abbassa alternativamente da lato a lato.

27. Il tocco di Mano (o di Polso) implica un suo movimento durante l'atto di depressione del tasto. Questo movimento alza su la giuntura del polso ed è visibile quale moto della mano vicino alle nocche. Non è necessario che questo moto ecceda la distanza che corre fra la superficie del tasto ed il suo fondo, ma la mano può suonare "partendo dall'alto", quando v'è il tempo di far tale movimento preliminare. A questo deve seguire la *caduta* della mano sui tasti, rimanendovi così a contatto senza un vero colpo sull'avorio.

28. Nel tocco di Polso, le dita, relativamente alla mano, non muovono (vedi § 10).

Il Polso.

29. L'altezza del polso è determinata dalla posizione delle dita. La sua posizione normale è in generale allo stesso livello delle nocche, o leggermente più bassa se queste sono bene alzate. Ad ogni modo il li-

vello del polso può variare, senza recare alcun danno, purchè non si esageri nella posizione alta od in quella bassa.

I passi rapidi di ottave si eseguono in generale col polso leggermente più alto del livello normale.

30. Quando un passaggio richiede il pollice alternativamente sui tasti bianchi e neri, il polso deve pure alternativamente, ma leggermente alzarsi e cadere. Sarà più basso pei tasti neri, e si rialzerà per quelli bianchi. Il gomito deve restar tranquillo, perciò questo movimento dev'essere appena sensibile.

Polso e Braccio.

31. Perchè sia possibile portare le dita sui tasti a distanza laterale, son necessari movimenti laterali del polso, dell'avambraccio e dell'omero. Più la distanza da superare è grande, più grande è la porzione di membro che si usa per eseguire il movimento.

32. Quando si studiano scale od arpeggi si richiede grande attenzione a detti movimenti, che han relazione con quelli del pollice e del polso (1).

33. Quando le dita estreme della mano debbono suonare, l'atto del tocco può venire accompagnato da un movimento rotatorio della mano e dell'avambraccio. Questo movimento è poi sostituito dai movimenti soliti di discesa delle dita della mano o del braccio. In questo "tocco di rotazione", le dita che lo eseguono, deb-

(1) Vedi §§ 18-22.

bono tenersi nella loro posizione abbassata, preliminare all'atto del tocco (1).

34. L'altezza dell'avambraccio dipende dalla posizione del polso. La posizione più naturale è di tenerli ambedue circa allo stesso livello, oppure colla superficie inferiore dell'avambraccio leggermente più alta dei tasti verso il polso ed un po' più bassa al gomito.

L'Omero ed il Gomito.

35. La posizione corretta dell'omero e del gomito è importantissima. È una questione vitale, perchè è impossibile ottenere libertà di movimento o libero *peso* dell'omero se questo non *pende sufficientemente in avanti* dalla spalla.

L'intero braccio, dalla spalla al polso, deve così *espandersi* quasi a formare un angolo ottuso (fig. 10).

36. Il gomito, benchè tenuto in avanti, non deve mai essere forzato contro il fianco, nè protendersi troppo lateralmente. Deve muoversi libero lateralmente quando un passaggio cammina verso le parti estreme della tastiera.

Tocco di braccio.

37. I movimenti verticali del braccio sono di due specie: dell'intero braccio dalla spalla, o del solo avam-

(1) Bisogna ricordare che questa trasmissione d'energia per mezzo della rotazione deve accompagnare quasi ogni atto di tocco, benchè sia quasi sempre senza *movimento* visibile.

braccio dal gomito. Il principio e la fine di ciascuna frase sono generalmente accompagnati da questo movimento di braccio.

Posizione del corpo.

38. La posizione del corpo è generalmente determinata dalla necessità di una sufficiente espansione del braccio (come in § 35). Ci vuole perciò uno spazio *fra le spalle e la tastiera*, ed a questo scopo bisogna sedere a sufficiente distanza dallo strumento. Questa distanza giusta si può misurare in due modi: *a)* sedendo col corpo perfettamente verticale, o quasi, oppure *b)* col corpo in avanti dai fianchi, senza curvarlo. Questa scelta dipende dalla lunghezza del braccio relativamente all'altezza del corpo dai fianchi.

Altezza del sedile.

39. La sedia dev'essere posta nel mezzo dello strumento. La sua altezza è determinata dall'altezza e dalla posizione del corpo dai fianchi. Quando la sedia è troppo bassa, si è obbligati ad allontanarci dallo strumento per ristabilire la distanza giusta fra spalla e tasto, come si vede nei §§ 35 e 38. I soliti sgabelli spesso non si possono abbassare sufficientemente.

I Piedi.

40. I piedi se si tengono sui pedali debbono appoggiarsi colla parte carnosa sotto le dita, mentre

l'orlo del tacco appoggia sul terreno sostenendo il peso della gamba. Il piede sinistro se non deve muovere il pedale *una corda*, lo si tenga più indietro del destro, e colla suola appoggiata al pavimento.

Movimenti inutili.

41. Tutti i movimenti inutili debbono essere scrupolosamente evitati. Anche i movimenti secondari, utili per rendere l'esecuzione sciolta e libera, e che debbono essere molto esagerati nei principianti, si riducono a poco a poco nei limiti più ristretti, compatibili coll'adempimento del loro scopo.

Dei punti più importanti che riguardano la posizione.

a) Distanza sufficiente fra spalla e tasto, col sedile proporzionatamente distante dallo strumento;

b) La distinzione fra le due specie di movimento delle dita, che debbono essere sufficientemente curve prima della loro caduta, nel tocco a dita curve;

c) Evitare l'abbassamento delle nocche;

d) Posizione laterale della mano e del polso per ciascun passaggio speciale; la mano volta verso il dentro per scale ed arpeggi ad una nota sola; e per passaggi a note doppie volta nella direzione in cui corrono questi passaggi;

e) Prima d'ogni cosa bisogna insistere *a)* per-

chè ciascun dito sia in posizione e *senta* ciascun tasto *prima* che il vero atto di depressione sia cominciato, e *b)* che si miri al punto in cui comincia il suono durante la discesa in modo che ogni energia sia diretta all'istante stesso in cui il martello tocca la corda.

Punti sussidiari d'importanza sono:

f) Non si permetta alla mano d'inclinarsi verso il quinto dito anche se ciò avviene durante il movimento di rotazione;

g) Si tenga il pollice ben distante dalla mano, colla falange dell'unghia in una sola linea col tasto;

h) In regola generale, non si permetta alle dita di giungere al tasto vicino all'orlo della tastiera;

i) Si badi alle leggiere variazioni dell'altezza del polso nei passaggi col pollice alternativamente sui tasti bianchi e su quelli neri;

k) Nel tocco di Polso o di Braccio, si tengano le dita in posizione abbassata relativamente alla mano, prima del suo movimento verso il basso;

l) Si badi ai due diversi movimenti di rimbalzo delle dita nelle due forme di Staccato a dita curve e Staccato a dita piatte.

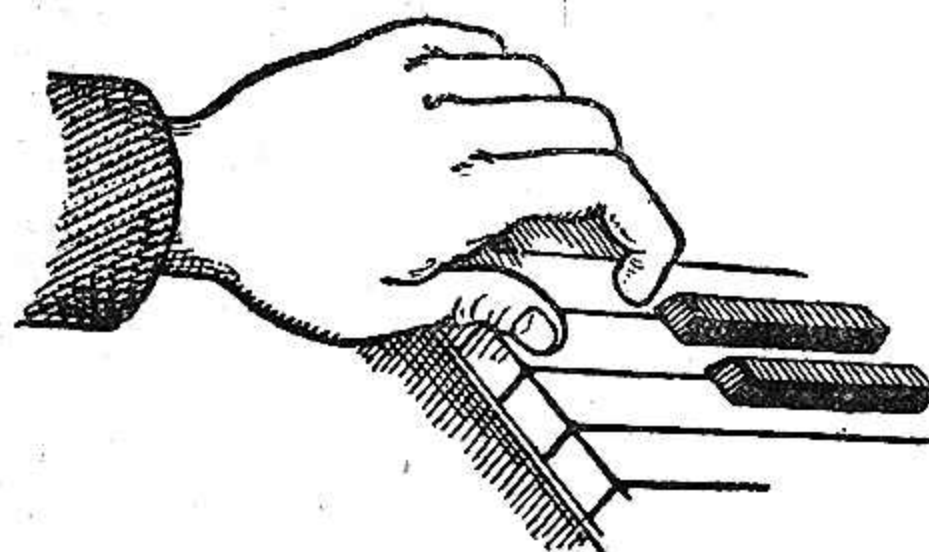


Fig. 7. — Falsa posizione del pollice.



Fig. 8. — Posizione corretta del pollice.

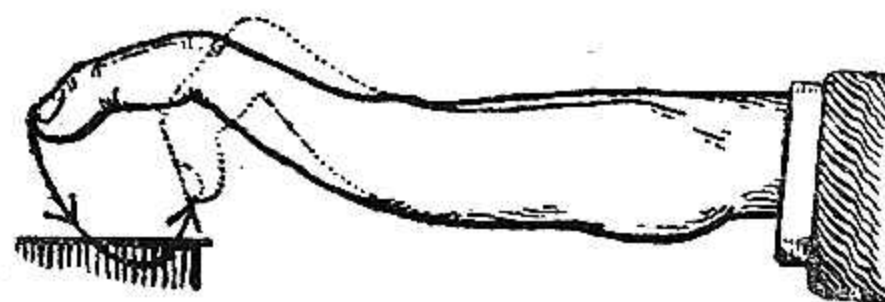


Fig. 9. — Movimento del dito nello Staccato a dita piatte.

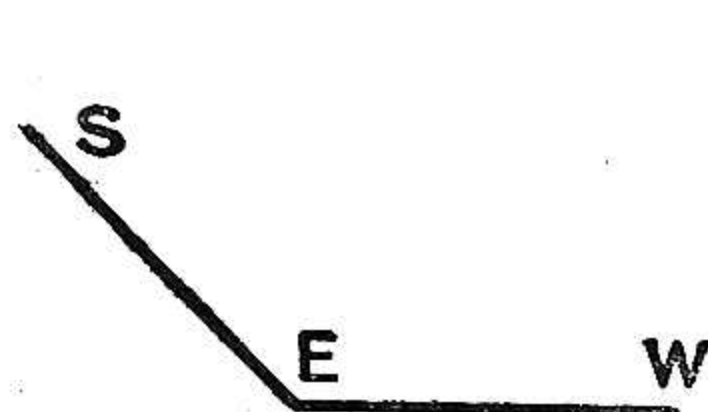


Fig. 10. — Posizione del Braccio approssimativamente corretta.

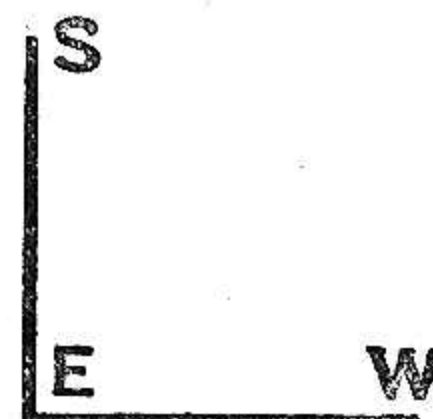


Fig. 11. — Posizione scorretta del braccio.

S rappresenta la spalla, E il gomito e W il polso.

CONCLUSIONE

Sommario degli insegnamenti principali di questo lavoro.

PARTE I.

L'atto di suonare.

§ 1. L'atto di suonare richiede percezione e facilità in due rami ben distinti: *a)* Percezione musicale e *b)* Facilità tecnica.

§ 2. La percezione musicale comprende quella del Sentimento e quella della Tecnica.

§ 3. La Tecnica implica: *a)* la conoscenza delle esigenze del Gusto e *b)* la conoscenza del modo in cui trattare il tasto, unita ad una certa facilità.

§ 4. Il modo di trattare il tasto a sua volta ha due aspetti: *a)* La conoscenza o percezione delle esigenze dello strumento, e *b)* capacità e facilità nel soddisfare muscolarmente a queste esigenze.

PARTE II.

Modo di trattare il Tasto considerato strumentalmente.

§ 5. Solo muovendo il tasto si ottiene la produzione del suono.

§ 6. La forza del suono dipende semplicemente

dal grado di velocità raggiunto dal tasto durante la sua discesa.

§ 7. Bellezza di suono si ottiene se si evita di pestare il tasto, mettendolo invece in movimento con tocco misurato.

§ 8. Non si può causare o modificare suono dopo l'istante in cui il martello tocca la corda e ne rimbalza.

§ 9. Questo istante, il principio della nota (momento di transizione fra il Silenzio ed il Suono) deve attendersi coll'orecchio in modo che la nostra energia sul tasto possa esservi diretta.

§ 10. Il tasto sotto forma di peso e d'attrito, offre resistenza al movimento.

§ 11. L'energia richiesta per vincere questa resistenza varia secondo i vari tasti, e secondo la velocità che ad essi vogliamo impartire.

PARTE III.

Modo di trattare il tasto considerato sotto l'aspetto muscolare.

§ 12. La resistenza del tasto si può soltanto misurare *sentendola* per mezzo del senso muscolare prima e durante la discesa.

§ 13. L'*attenzione* durante l'esecuzione è doppia, perchè implica attenzione musicalmente ed attenzione strumentalmente. Dobbiamo ascoltarci, per così dire, internamente ed esternamente, in modo da sentire ciò che si dovrebbe ottenere, e ciò che in realtà si ottiene; e si deve nel frattempo *sentire* costantemente il punto in cui i tasti cedono in modo da poter misurare l'energia che occorre.

§ 14. Poichè è necessario giungere misuratamente al tasto, il contatto non deve mai avvenire in forma di

colpo o di pestata, se non si vuol nuocere all'accuratezza tanto delle note quanto dell'espressione.

§ 15. Ad eccezione del ppp Tenuto o Legato, l'atto del Tocco è dunque un doppio processo:

Consta di due atti: *a)* del Riposo e *b)* dell'Energia comunicata al tasto per muoverlo.

§ 16. L'atto di Riposo (che è continuo durante ogni frase) può tanto avvenire *a)* alla superficie della tastiera, quanto *b)* sul suo livello più basso, o fondo.

Questa leggiera differenza nel peso di Riposo costituisce la differenza di Base fra lo Staccato ed il Tenuto.

§ 17. La prima (o più leggiera) forma di Riposo, non determina l'abbassarsi del tasto. La seconda forma (più pesante) lo abbassa: essendo leggermente più pesante della prima, è appena sufficiente a rompere il suo stato d'equilibrio, muovendolo in giù.

Tutte e due le forme di Riposo servono a dirci dove sono i tasti ed a farci sentire la loro Resistenza.

§ 18. Il pp. assoluto si ottiene impiegando questa seconda forma di Riposo, senza alcuna energia aggiunta.

§ 19. L'Energia aggiunta (Energia applicata momentaneamente al tasto durante la sua discesa) è richiesta in tutti i tocchi (eccetto nel ppp. Tenuto e Legato) se si vuole ottenere la necessaria qualità e quantità di suono.

§ 20. Quest'Energia aggiunta deve assolutamente cessare di esistere al momento stesso in cui comincia l'emissione del suono, tanto nel Legato quanto nello Staccato.

§ 21. L'Energia aggiunta può essere comunicata al tasto per mezzo delle tre forme di tocco:

1^a SPECIE: Azione delle sole dita con mano passiva e braccio sostenuto dai propri muscoli.

2^a SPECIE: Azione della mano e delle dita, col braccio sostenuto dai propri muscoli.

3^a SPECIE: Braccio momentaneamente rilasciato, con azione della mano e delle dita.

§ 22. I componenti muscolari che formano l'atto del Tocco sono perciò: *a)* Azione delle dita; *b)* Azione della mano e *c)* Peso del Braccio.

§ 23. Suonando con tocco corretto, si deve provar sempre come una spinta *verso l'alto*, in su per reazione dai tasti, contro le nocche ed il polso. Questo avviene perchè le sole azioni che possiamo raramente *sentire* sono quelle delle dita e della mano: non l'azione del peso del braccio, perchè essa deriva invece dall'*inazione* completa dei muscoli del braccio stesso.

§ 24. Il movimento, durante la discesa del tasto, è determinato da uno di questi tre componenti, il quale è sempre maggiore degli altri due. Ne risultano i Tocchi: di Dita, di Mano (o di Polso) e di Braccio.

§ 25. La Terza specie può servire tanto per il Tocco di peso quanto per il Tocco muscolare. La combinazione dei tre componenti questa Specie può essere iniziata tanto *a)* per mezzo di abbandono di peso, quanto *b)* per azione muscolare (delle dita e della mano). Il primo tocco dà rotondità e pienezza di suono, il secondo è brillante, ma meno nutrito.

§ 26. Durezza ed asprezza di suono derivano dall'uso anche minimo di forza di braccio, e dallo *sfon-dare troppo i tasti*.

§ 27. Si deve perciò mirare "solamente al suono".

§ 28. La qualità di esso dipende direttamente da due stati diversi delle dita e dell'omero, chiamati rispettivamente Tocco a dita piatte e Tocco a dita curve. Il primo s'usa per suoni "cantabili", il secondo per quelli "brillanti".

§ 29. È la condizione muscolare dell'omero (o del gomito) che determina in quale di questi due modi le dita debbono agire.

§ 30. La maggior attività delle dita dev'essere alla falange delle nocche; tanto per il tocco a dita piatte quanto per quello a dita curve.

§ 31. Per ottenere la più grande bellezza e pie-

nezza di suono, bisogna abbassare il tasto col tocco a dita piatte unito alla terza Specie nella sua forma iniziata col peso.

§ 32. Il Peso del Braccio se usato coll'Energia aggiunta deve cessare automaticamente, in responso al cessare calcolato dello sforzo sostenitore all'articolazione del polso.

§ 33. Trasferire il Peso di Riposo dovrebbe essere egualmente un processo automatico: l'ultimo dito usato dovrebbe cessare nell'istante preciso la sua azione sostenitrice.

§ 34. Una perfetta libertà è necessaria in tutti i movimenti ed in tutte le azioni muscolari impiegate nell'esecuzione: grande indipendenza delle azioni contrarie.

§ 35. Si deve insistere molto tanto sulla scioltezza rotatoria dell'avambraccio, quanto sulla scioltezza orizzontale e verticale dell'articolazione del polso.

La mancanza di libertà nella rotazione è uno dei difetti più comuni, specialmente perchè la più gran parte di questi movimenti, pur tanto necessari, resta invisibile.

PARTE IV.

Della Posizione.

§ 36. La spalla dev'essere tanto lontana dallo strumento da permettere al braccio di espandersi quasi ad angolo ottuso, dandoci così la possibilità d'impiegare il suo Peso necessario.

Bisogna perciò sedere sufficientemente lontani dallo strumento.

§ 37. Bisogna distinguere bene i movimenti e le posizioni piatte e curve delle dita, che accompagnano

rispettivamente il Tocco a dita piatte e quello a dita curve, ed i loro stati correlativi dell'omero.

§ 38. Il polso e la mano debbono sempre modificare la loro posizione lateralmente, in modo da poter connettere posizioni di diteggiatura, per mezzo di movimenti laterali del pollice, ecc.

Il polso non deve tenersi nè troppo basso nè troppo alto, e deve leggermente variare la sua altezza quando si alterna il pollice sui tasti bianchi e su quelli neri.

§ 39. Perchè il mignolo non resti in posizione svantaggiosa, la mano deve tenersi livellata. È molto importante badare che le nocche non affondino, ma restino sempre in posizione normale.

§ 40. Le dita non debbono muovere durante la discesa del tasto, coll'eccezione però del Tocco di dita.

§ 41. Il pollice, in posizione normale, deve tenersi ben distante dalla mano, e la sua ultima falange deve formare una sola linea col tasto, a meno che si vogliono suonare due tasti contemporaneamente.

§ 42. Bisogna badare sopra ogni cosa a trovar la posizione corretta sopra ciascun tasto, prima di usarlo, in modo che l'Energia possa venirvi applicata verticalmente.

§ 43. Ciascuna delle note che formano un passaggio non dev'esser considerata un'unità separata: la posizione di ciascun tasto dev'esser concepita e trovata quale distanza speciale dal tasto precedente o da una serie di tasti.

CONCLUDENDO:

§ 44. Allievo ed insegnante debbono essere ancora una volta esortati a non dimenticare lo scopo della Tecnica mentre ne studiano i particolari. Quest'avvertimento è utilissimo inquantochè studiando questi particolari, la mente propende a fermarsi su un solo aspetto

del problema, fino alla quasi completa esclusione degli altri. Cercando, ad esempio, di acquistare gli effetti visibili d'una Posizione di un movimento corretti, è facilissimo dimenticare ch'essi sono sussidiari a quelli d'una Condizione corretta, a quelli cioè che derivano dalle azioni ed inazioni muscolari che il tasto richiede ad un dato momento. E talvolta si può cadere nell'errore opposto, concentrando talmente la nostra attenzione sulle condizioni muscolari richieste, da essere impacciati nell'applicarle al tasto nell'istante opportuno.

Pur osservando tutte queste leggi scrupolosamente, non si sarà buoni pianisti se non si muoverà il tasto solamente in responso ai suggerimenti del nostro senso musicale: l'Esecuzione in sè stessa deve essere sempre suggerita dal desiderio del pianista di dare espressione a ciò che vede musicalmente. Per conseguenza dobbiamo studiare i particolari della Posizione al solo scopo di facilitare il più possibile l'atto muscolare e dobbiamo applicare quest'ultimo solamente in responso alla Resistenza che i tasti, in varia misura, costantemente ci offrono. Dobbiamo giudicare muscolarmente il tasto al solo scopo di ottenere l'effetto musicale che per mezzo della nostra intelligenza musicale e del nostro sentimento intuiamo essere necessario. In altri termini: dobbiamo usare Energia sul tasto solamente in stretto responso a ciò che sentiamo essere necessario ad ottenere il suono che noi musicalmente desideriamo ad un dato momento.

SOMMARIO FINALE.

Di alcune questioni speciali di tecnica su cui si deve insistere, tanto insegnando a noi stessi quanto impartendo ad altri il nostro insegnamento (1).

I. Dobbiamo ricordare: che il suono si ottiene soltanto per mezzo di movimento di tasto: che bellezza di suono si ricava soltanto insistendo sulla depressione misurata e calcolata di ciascun tasto: che dobbiamo attendere coll'orecchio il principio di ciascun suono, se vogliamo che l'energia colla quale lo si vuol produrre sia ben diretta.

II. Dobbiamo ricordare: che il Tocco consiste di due elementi: Riposo ed Energia aggiunta, che il primo è continuo, e la seconda tanto breve quanto il più istantaneo Staccatissimo. Che l'atto del tocco è formato muscolarmente da tre componenti: azione di dita e di mano, contro peso di braccio ecc. per cui dobbiamo sempre sentire il movimento del tocco, come un'azione di leva che agisce verso l'alto. Come questi tre componenti possono essere combinati in tre specie principali di formazione di tocco, di cui la 3^a Specie ci offre due grandi distinzioni fra tocco iniziato col Peso e tocco iniziato muscolarmente: colle conseguenti divergenze nella qualità del suono. Come questa qualità sia ancor maggiormente influenzata dalle due diverse con-

(1) Questi ultimi sommari sono inutili, se non si è fatto precedere lo studio dei precedenti capitoli di questo libro.

dizioni del braccio e delle dita, chiamate rispettivamente tocco a dita piatte e tocco a dita curve. Come il Peso debba cessare automaticamente anche quando si tratta di trasferirlo da nota a nota nel Legato.

Si ricordi ancora la grande importanza dei movimenti di rotazione dell'avambraccio, e si tenga bene a mente che se si vuol suonare con *facilità* bisogna ottenere perfetta indipendenza da ogni azione contraria per tutti i movimenti e le azioni che si richiedono comprese quelle orizzontali della Mano e del Polso.

III. Dobbiamo ricordare ancora che la Posizione, pur essendo un risultato, e non una causa, ha vari aspetti importantissimi: la sufficiente espansione del braccio, la differenza fra le dita alzate, curve e piatte, il piegarsi laterale della mano, e la nozione che ciascun tasto, prima di essere suonato, deve essere sentito e trovato, quale distanza laterale dal suo predecessore.

IV. Prima d'ogni cosa dobbiamo sempre ricordare che scopo unico di tutti i nostri studi non è quello di ottenere movimenti corretti nè quello di prendere giuste abitudini muscolari, ma l'ottenere invece Padronanza e Maestria nell'espressione musicale. Suonando con questo scopo davanti agli occhi dobbiamo *sentire* costantemente la resistenza del tasto, in modo che i nostri muscoli ci suggeriscano come soddisfare alle sue esigenze ed a quelle della Musica. Così si ottiene infatti una buona produzione di suono.

Dobbiamo lasciare suggerire dalla Resistenza e dal nostro senso Musicale come muovere nei vari gradi di speditezza ciascun tasto, mirando ad un dato istante durante la sua discesa.

APPENDICE.

Sul principio di Rotazione dell'avambraccio.

Nonostante tutti i miei sforzi per farla comprendere, la questione della rotazione è sempre così malintesa, che reputo necessario aggiungere qui alcuni consigli.

Didattici di gran valore hanno pubblicato libri in Germania (1) dopo l'apparizione, nel 1903, del mio *Atto del Tocco*, ma anche questi sono assai vaghi e *poco chiari* riguardo alle azioni rotatorie dell'avambraccio. Questi didattici hanno intuito l'enorme importanza di questo processo, ma non ne hanno capita l'essenza. Essi infatti commettono un enorme sproposito insegnando che la rotazione serve a rotare quasi, da dito a dito, il Peso continuo dell'intero braccio rilasciato. Non si può immaginar nulla di più nocivo e di più atto a sviare una buona tecnica. Come molti altri, si sono lasciati guidare "dalla sola apparenza", e non hanno capito che queste stesse azioni rotatorie possono essere benissimo esercitate senza alcun *Movimento* apparente. Inoltre costoro non hanno realizzato che la prima e più vitale legge che regola ogni Tecnica, ed è quella che ogni nota deve essere prodotta quale atto muscolare ben distinto e separato (ad eccezione dei casi abbastanza rari di note eseguite "glissando") se si vuole acquistare Agilità scorrevole, accuratezza e precisione musicalmente.

(1) LO STEINHAUSEN, il BREITHAUP, ecc.

T. MATTHAY, *L'arte del tocco*, ecc.

L'azione, suggerita da codesti Didattici, di rotare il Peso (quando l'intensità del suono è maggiore al pp) da tasto a tasto, avrebbe la stessa influenza nociva che ha un esercizio continuo (e fatto male) sull'organo o su tastiere mute.

Invece d'imparare a conformare accuratamente ogni nostra azione di tocco alle esigenze precise di ciascuna nota, mirando con ogni discesa di tasto, ad uno scopo musicale, seguendo quel sistema si acquisterebbe trascuratezza per ciò che riguarda variazioni di suono, povertà quindi di suono, e si muoverebbe attraverso la tastiera in modo massiccio ed anti artistico. Tale tocco logorerebbe certamente la meccanica del Pianoforte come una Pianola qualunque che non scarica l'intera forza dei suoi martelletti, se non quando è finita la durata di ciascuna nota!

Dunque: pur non essendo necessario un movimento visibile nell'azione rotatoria da nota a nota, ogni nota che suoniamo dipende da un'azione rotatoria accuratamente diretta dell'avambraccio, e dipende tanto da questo elemento quanto dagli altri tre componenti il Tocco: Azione di dita, di mano, ed abbandono del peso di braccio. Una buona tecnica non può esistere senza una cura costante di queste azioni rotatorie, come non può esservi buona esecuzione senza attenzione costante alla resistenza del tasto, prima e durante la sua discesa.

Neanche ad un principiante si dovrebbe permettere di procedere negli studi, se prima non ha capito chiaramente la funzione di queste azioni rotatorie; egli deve imparare subito come esse avvengono ad ogni dito che si muova: e questa verità gli entrerà in mente molto meglio subito che non più tardi, dopo che ha preso cattive abitudini, difficilissime a sradicare.

Se si osserva bene, è impossibile portare la mano, anche semplicemente nella sua posizione (palma all'ingiù), senza l'intervento di quest'azione rotatoria dell'avambraccio, poichè la posizione normale della nostra

mano allo stato di Riposo, è col lato del pollice volto verso l'alto. Per portare il pollice sui tasti, e la mano "a livello", siamo obbligati a muovere l'avambraccio coll'azione rotatoria. Noi vi siamo tanto abituati, che spesso questo movimento ci passa inosservato, ed anche pel fatto che per tutto il periodo di tempo in cui teniamo la mano in quella posizione (palma all'ingiù) dobbiamo continuar sempre la leggiera azione rotatoria verso il pollice, a meno che s'adopere il mignolo per sostenere la mano sulla tastiera.

La "debolezza", che spesso viene attribuita al quinto ed al quarto dito, sparisce (come ebbi spesso a sostenere) appena s'impara a rilasciare l'azione rotatoria verso il pollice, il quale gira la mano al suo livello preparatorio per suonare, e s'impara a sostituire *codesta* azione rotatoria (verso il pollice) con un'altra *verso il* quinto dito, quando vogliamo usarlo.

La debolezza che pure s'attribuisce all'indice quando è usato mentre il pollice sostiene la sua nota, è un'altra di quelle utopie in cui si cade per l'ignoranza delle funzioni delle azioni rotatorie, oppure in causa alla violazione della regola testè proposta riguardo la loro applicazione. La direzione dell'azione rotatoria deve partire sempre *dal* dito che ha suonato, *verso* quello che deve suonare: naturalmente sempre quando trattasi di Legato.

Suonando col pollice, dobbiamo agire col movimento di rotazione dell'avambraccio verso di esso: prodotto che sia il suono, invece di cessare istantaneamente il detto movimento, e l'azione corrispondente delle dita e della mano, si fa l'errore di prolungare quest'energia oltre l'istante d'emissione del suono, continuandola nella sua completa intensità: per conseguenza l'Indice non ha base su cui appoggiarsi ed appare "debole". Per correggersi, bisogna naturalmente cessare lo sforzo inutile proprio nell'istante stesso in cui il suono è ottenuto (ad eccezione del piccolo residuo che serve a

tener giù il tasto nel tenuto o legato) e volgere la mano verso il quinto dito, facilitando così il passaggio fra il pollice e l'indice.

Anche i maestri meno dotati, specialmente in questi ultimi tempi, hanno osservato la presenza di movimenti rotatori, però soltanto sotto forma di inclinazioni laterali della mano, alternatamente verso il pollice e verso il quinto dito, quando questi dovevano succedersi rapidamente in posizione vicina; ma ciò che è sfuggito a codesti maestri, è il fatto che le azioni rotatorie (o stati speciali dei muscoli) sono richieste quasi per ogni nota, ed in ogni specie di tocco, e che possono avvenire senza che il minimo movimento apparente sia avvertito. La verità è che noi alternativamente usiamo tutti i muscoli che servono a rotare l'avambraccio: sono due gruppi ben distinti però, e dobbiamo imparare a servirci soltanto di quelli che son necessari a ciascun dito nelle condizioni grandemente variate in cui ciascun dito deve suonare: quindi mentre s'impara ad applicare i movimenti di rotazione nella loro direzione giusta, bisogna renderli indipendenti da quelli di reazione contraria. Noi dobbiamo quindi eliminare qualsiasi sforzo: la mano agirà da sé con risparmio grande d'energia.

È sempre chiaro in qual direzione dobbiamo rotare l'avambraccio per aiutare il quinto dito ed il pollice: la regola però non è sempre così evidente per ciò che riguarda le altre dita, poichè per esse, le azioni rotatorie variano coll'ORDINE in cui queste dita vengono usate durante un passaggio continuato. Infatti nel corso di un passaggio l'ultimo dito usato agisce a PERNO, per quanto leggermente la mano vi si appoggi: anche quando l'atto del " Riposo „ è alla superficie della tastiera come nello Staccato e nei passi veloci.

Prendendo ad es. un esercizio delle cinque note; ed appoggiando il pollice sulla tastiera, si vedrà che per portar la mano in posizione di suonare, colla palma

all'ingiù, una leggiera azione rotatoria sarà necessaria. Ora: siccome il pollice dopo aver suonato la sua nota deve continuare a tenerla giù, il dito successivo (l'indice) avrà aiuto per mezzo d'un azione rotatoria verso il lato del MIGNOLO, e non verso lo stesso pollice, come avverrebbe se l'indice cominciasse un passaggio, e non ci fosse " peso di Riposo „ da trasmettere, col pollice agente a perno. Le dita successive: il medio, l'anulare ed il mignolo, richiederanno esse pure un aiuto " rotatorio „ nella stessa direzione di quello richiesto per l'indice, cioè verso il mignolo, poichè entrano tutte in azione nello stesso ordine, col dito precedente in riposo sulla tastiera dal lato del pollice. Abbiamo così una ripetizione delle stesse piccole azioni rotatorie per ciascun dito, e non un " abbassamento progressivo „ verso il mignolo, come certi l'hanno inteso!

La progressione di quattro note, all'indietro verso il pollice (per completare l'esercizio di cinque note), è accompagnata da quattro piccole azioni rotatorie, ciascuna delle quali viene esercitata verso il lato del pollice e rispettivamente verso l'anulare, il medio e l'indice. Naturalmente, se " l'esercizio di cinque note „ è più complesso, e non soltanto una successione di note regolari in su ed in giù, allora naturalmente saranno pure complessi i cambiamenti nella direzione delle azioni rotatorie. Si prenda ad es. una scala od un arpeggio: questa direzione è volta in simpatia coll'ordine in cui le dita entrano in movimento.

Può nascer confusione quando il pollice ha la voltata in sotto o le dita " girano sopra „, per il fatto che la progressione delle note è continua e regolare, mentre la successione delle dita non lo è: la successione delle dita torna indietro su sé stessa, e poi torna a progredire ai punti di voltata del pollice e delle dita. Si ricordi bene che la regola non viene alterata, e che bisogna esercitare le azioni rotatorie in armonia coll'ordine in cui le dita si succedono. Così quando giriamo il

pollice " in sotto „ i muscoli della rotazione tendono a girare la mano e l'avambraccio in giù sul pollice, benchè la nota eseguita da questo sia situata più avanti di quella suonata dal dito precedente. Similmente il dito che " passa sopra „ al pollice è aiutato da un'azione rotatoria che tende a girare la mano all'ingiù verso il lato del mignolo benchè la nota per sè stessa sia più avanti di quella eseguita dal pollice (1).

Si ricordi bene che ciò che stiamo discutendo sono le *azioni* rotatorie che danno alle dita le basi da cui esercitare la forza necessaria a produrre le note, *benchè non sia necessario alcun movimento* visibile ad eccezione di quello del dito stesso.

Si ricordi che non è necessario queste azioni rotatorie si rivelino all'occhio quali *Movimenti* negli esercizi di cinque note ed in altri passaggi analoghi.

La leggiera *Vibrazione* rotatoria che accompagna tutti i passaggi ben eseguiti e fluidi, è però sempre riconoscibile all'occhio esperto come presenza di scioltezza ed aiuto muscolare in direzione rotatoria.

Un'altra cosa da ricordare è che se ogni nota di tali passaggi viene accompagnata da un movimento rotatorio, ad es. al solo scopo di MOSTRARE questo movimento (ed è in realtà un'eccellente dimostrazione del processo richiesto), se ogni nota, dico, è unita a tale azione, dobbiamo pur sempre farne una eguale di ritorno, per preparare la nota seguente col dito che in tal momento ci serve da perno o punto d'appoggio, anche quando il peso di Riposo è così leggero da fermarsi alla superficie della tastiera, come avviene

(1) L'indice forma un'eccezione a questa regola altrimenti generale, specialmente quando viene girato sul pollice per suonare una nota lontana da quella che il pollice stesso ha eseguita; in questo caso è bene ripetere la rotazione verso il pollice.

nei passaggi Staccato. Ecco dimostrato perhè io abbia dato tanta importanza alla parte della mia opera " Studi di Rilasciamento „ che riguarda l'elucidazione del principio Rotatorio.

Dopo aver dimostrato praticamente con un Pezzo o Studio la necessità di queste azioni, si cominci lo studio di questo aspetto della Tecnica facendo semplici movimenti rotatori lontani dalla tastiera, con un bastoncino che verrà mosso lateralmente rotando la mano prima all'ingiù verso il pollice e poi all'insù.

Dopo aver acquistata l'idea dei liberi movimenti rotatori in tutte e due le direzioni, si faccia un'altro esercizio preparatorio alla tastiera. Il pollice ed il mignolo s'impieghino alternativamente quale perno su cui rotare mentre il lato opposto della mano viene piegato ripetutamente, e pianino, giù sulla tastiera, ma però solo alla sua superficie, senza suonare la nota col dito estremo.

Solo quando l'allievo avrà acquistato libertà di movimento verso la tastiera, sarà capace ad affrontare con successo la difficoltà che viene in seguito, vale a dire quella d'impiegare la misura esatta d' " energia „ che ci vuole a suonare una nota dopo esser venuti a contatto col suo tasto: dico misura esatta d'energia perchè in generale si usa soltanto " sforzo „, spesso nocivo ed inutile!

(Da una conferenza dell'autore " *Su alcune questioni d'interpretazione della Tecnica* „).

APPENDICE N. 2.

Vibrazione del braccio, ecc. (1).

In certi passaggi rapidi e forti (tanto eseguiti col Tocco di dita, quanto col Tocco di polso) occorre usare peso di braccio, se si vuole ottenere la pienezza di suono che occorre. In questi tocchi il braccio, l'intero braccio, è sul punto d'esser rilasciato, ed in questa posizione accuratamente equilibrata, può "vibrare", (per reazione dal tasto) ad ogni impulso rapidamente ripetuto, della mano e delle dita. Si può anche rilasciare leggermente il braccio, e mantenerlo in questa condizione, come dissi più sopra.

Ad esempio: i passaggi che aprono il Concerto in *mi bemolle* di Beethoven, e gli altri passaggi della mano sinistra a tocco ibrido di polso, nello *Scherzo* della Sonata in *mi bemolle*, op. 31, richiedono tali vibrazioni del braccio. Nella 2ª Specie di Tocco, se non si rilascia leggermente il peso del braccio, non si ha che un suono magro e freddo, perciò nei passaggi che debbono essere brillanti, ma ben nutriti, bisogna aiutarci col peso del braccio, anche se data la loro rapidità una decisa Terza Specie di Tocco non è possibile. Di qui la Specie ibrida richiesta in questo caso. Si può

(1) Dagli *Studi di Rilasciamento*, col permesso degli editori Bosworth.

tenere l'intero braccio, od il solo avambraccio, leggermente, ma continuamente rilasciato, oppure si può favorire lo "stato di vibrazione", del braccio, rilasciandolo e risostenendolo coi suoi muscoli, rapidamente, ed alternativamente in modo da aiutare le dita e la mano nelle loro azioni sui tasti. È probabile che in tali tocchi di "vibrazione", il suono venga accresciuto da leggiere azioni degli stessi muscoli del braccio. Si può essere sicuri di questo fatto, nel tocco a dita curve, quando l'omero è sostenuto in avanti dai suoi muscoli.

Sono senza dubbio le vibrazioni dell'avambraccio constatate in tutti codesti tocchi ibridi, ed anche nella 2ª specie, quelle che hanno sviato fino all'errore alcuni recenti autori Tedeschi (1), i quali sostengono che TUTTI I TOCCHI SONO DETERMINATI DA AZIONI DI BRACCIO e che il "peso del braccio", è sempre presente. Quest'errore appare subito evidente, quando si è capaci a riconoscere tutte le classi di Tocco ottenute col *Rilasciare* il braccio... la Terza Specie, e tutte quelle estremamente leggiere che si richiedono qualche volta, prodotte da azioni individuali delle dita, quasi non aiutate affatto da alcun'altra azione o *cambio* nello stato muscolare del braccio e della mano.... per tacere della *Seconda* Specie, così spesso adoperata, in cui le condizioni del braccio non richiedono alcun *cambiamento* per le singole note.

La "vibrazione", simpatica che nasce nei passi rapidi purchè il braccio sia perfettamente equilibrato, è stata pure molto male interpretata da quegli stessi autori tedeschi, i quali sono stati condotti a dare consigli dannosissimi all'allievo, pessimo fra tutti quello che *La mano dev'essere fatta vibrare dal braccio*. Questo

(1) STEINHAUSEN e BREITHAUPT le cui opere sono apparse dopo il 1903, anno della pubblicazione del mio *Atto del tocco*.

porterebbe ad intendere affatto erroneamente il vero processo richiesto, poichè il pianista *deve sempre aver l'impressione* che il braccio vibri per pura reazione dai tasti che rimbalzano e dagli impulsi della mano, necessari in tali tocchi ad ottenere il suono voluto.

Riguardo all'asserzione che il peso " è sempre presente „ nell'atto del tocco, debbo riconoscerla vera in un senso, che non è però quello che le si volle dare.

Il peso del braccio può soltanto essere presente quale *Massa inerte*, quando viene rilasciato per ogni atto individuale di produzione del suono, come nella Terza Specie. Il residuo di Peso leggero, ma continuo che costituisce il Riposo nel Legato, se serve ad accrescere la quantità di Suono, nella Prima e nella Seconda Specie, ecc. come abbiamo visto più sopra, *non* entra nell'atto di Produzione del Suono, ma bensì in quello del Riposo.

Nella Prima e nella Seconda Specie al loro stato vero e primitivo, quando il braccio è pienamente sostenuto dai suoi propri muscoli, non si è mai abbastanza insistito sul perfetto stato d'equilibrio in cui esso braccio si deve trovare. Quest'equilibrio dev'essere così perfetto, da dare una grande elasticità al gomito, in modo che il braccio possa vibrare in perfetta simpatia colle dita nella Prima Specie. Ma siccome per questo tocco non occorre rilasciare il braccio ad ogni nota, così non avviene alcun *cambiamento* nelle sue condizioni muscolari, ed è assurdo sostenere che qui il Peso forma parte dell'*Atto* di Produzione del Suono. Può essere invece considerato quale parte dello stato di Riposo. Altrimenti ci dovremmo preoccupare pure delle reazioni del nostro corpo, quale parte dell'atto di produzione del suono, reazioni che esistono più o meno in ogni forma di tocco e, ad ogni modo quale Inerzia: si dovrebbero pure prendere in considerazione le azioni e reazioni del nostro corpo sul pavimento attraverso

alla sedia su cui posiamo ecc. Ciò prova a sufficienza l'assurdità di considerare il peso del braccio parte dell'atto di tocco, quando non *cambiamo* lo stato di esso braccio nè prima, nè durante, nè dopo quell'atto, il quale, lo si ricordi bene, dura solo per l'istante di discesa del Tasto.

TORINO - FRATELLI BOCCA, EDITORI - ROMA-MILANO

Rivista Musicale Italiana

Condizioni d'Associazione:

La *Rivista* si pubblica in fascicoli trimestrali di 120 pagine circa.

Prezzo del fascicolo separato: L. 4,50.

Abbonamento annuo per l'Italia L. 12. - Per l'Unione L. 14.

CESARE POLLINI

Terminologia Musicale Tedesco-Italiana

Un volume in-12° legato in tela inglese — L. 1,50.

O. CHILESOTTI

L'evoluzione della Musica

Un volume in-12° — Lire 3.

LUIGI ALBERTO VILLANIS

L'arte del Clavicembalo

Opera adottata nel Civico Liceo Musicale BENEDETTO MARCELLO di Venezia.

Un volume in-8° di pag. viii-608, leg. eleg. in tela — Lire 8.

L'arte del Pianoforte in Italia

da Clementi a Sgambati

Un volume in-12° leg. elegantemente in tela — Lire 4.

Piccola Guida alla Bibliografia Musicale

Un vol. in-12° — L. 1.

1242365 P

TORINO - FRATELLI BOCCA, EDITORI - ROMA-MILANO

C. JACHINO - E. NICOLELLO

I Maestri Cantori di Norimberga

di Riccardo Wagner

GUIDA ATTRAVERSO IL POEMA E LA MUSICA

CON LA NOTAZIONE MUSICALE DEI MOTIVI TEMATICI

2^a edizione.

Un volume in-12° — Lire 2.

H. v. WOLZOGEN

“Parsifal,, di Riccardo Wagner

Guida attraverso il Poema e la Musica

con un'introduzione sulle fonti leggendarie del dramma di Wagner

Traduzione di L. Torchi

Un volume in-12° — Lire 1,50.

M. KUFFERATH

“Tristano e Isotta,, di R. Wagner

NOTE ED APPUNTI

Un volume in-12° — L. 1,50.

RICCARDO WAGNER

Musica dell'Avvenire

2^a edizione. Un vol. in-12° — Lire 1,50.

F. TORREFRANCA

La vita Musicale dello spirito

La musica - Le arti - Il drama

Un vol. in-12°, L. 6. — Leg. eleg. in tela con fregi, L. 7.

