

182788-59

MUSICA
5
BIBLIOTECA NAZIONALE
CENTRALE - FIRENZE

Edizione MARCELLO CAPRA — N. 154

METODICA PSICOFISIOLOGICA MUSICALE

TOBIA MATTHAY

I PRIMI PASSI AL PIANOFORTE

per fanciulli nonchè per adulti

Versione dall'inglese di MARCELLO CAPRA



Prezzo Lire 6

senza ulteriore aumento ediz.

T.C.

S. T. E. N.

SOCIETÀ TIPOGRAFICO-EDITRICE NAZIONALE

(g. B. Roux e Viarengo - Marcello Capra - Angelo Panizza)

TORINO

Edizione MARCELLO CAPRA — N. 1514

METODICA PSICOFISIOLOGICA MUSICALE

TOBIA MATTHAY

I PRIMI PASSI AL PIANOFORTE

per fanciulli nonchè per adulti

Versione dall'inglese di MARCELLO CAPRA



Prezzo Lire 6

senza ulteriore aumento editoriale

S. T. E. N.

SOCIETÀ TIPOGRAFICO-EDITRICE NAZIONALE

(già: Eder e Viarengo - Marcello Capra - Angela Fanizza)

TORINO, 1926.

TUTTI I DIRITTI
DI RIPRODUZIONE, DI TRADUZIONE, D'ADATTAMENTO E D'ESECUZIONE
SONO RISERVATI PER TUTTI I PAESI

Copyright 1912, by Tobias Matthay

18279. 59

Avvertenza del Traduttore

Ho esposto altrove (1) come, senza maestro, da autodidatta, ad una età avanzata, ero arrivato, dopo aver abbandonato da lunghi anni lo studio del pianoforte, nel quale ero riuscito meno che mediocre, inabile addirittura, a trasformare in tecnica corretta, in discreta agilità la suddetta inabilità, e ciò mettendo in pratica i consigli, i precetti dell'autore di questo fascicolo. E (l. c.) scrissi: « Grande la mia riconoscenza per Tobia Matthay, grande il desiderio mio di polarizzarlo fra noi, di divulgare le sue teorie ».

Con *I primi passi al pianoforte* principia la serie delle mie traduzioni.

Indico più oltre, nell'aggiunta, alcuni punti delle teorie, delle osservazioni del Maestro, che sembrano a me nuove di zecca, mai pubblicate da altri autori, delle scoperte addirittura; richiamo su ciò l'attenzione dei discenti e dei competenti, tralasciando, chiosa inutile, di esporre i vantaggi che mi ho io medesimo provato; vorrei però, prima discutere una pregiudiziale.

Nelle recensioni, nelle critiche, nelle opere che recano le nuove teorie, le nuove induzioni, si legge continuamente: *Nuova tecnica pianistica*. Desidererei oppormi alla frase ed al concetto.

Sarebbe però forse necessario intendersi prima sul vocabolo « *tecnica* ». Ho consultato vari dizionari. Tutti d'accordo nel definire il vocabolo: *tecnico, tecnica*, quale aggettivo derivante dal greco (*tekne-arte*) significante: ciò che riguarda « è proprio di un'arte, delle arti, di mestieri. Quale sostantivo, in francese ho trovato: *l'ensemble des procédés d'un art ou d'un métier*. — In inglese: *Method or skill of performance*. Vale a dire: metodo, oppure perizia nell'eseguimento. — Mi sembra quindi che si possa esser d'accordo nel definire così la tecnica pianistica: *La somma dei procedimenti, necessari ad esercitare con perizia, l'arte dei suoni musicali al pianoforte*.

Ora, domando, i procedimenti usati dai grandi che eseguirono ed eseguono musica, col pianoforte a martelli, sono dessi (i procedimenti) cambiati? — No. — Ci sarà forse qualche recente sfumatura prodotta dalla meccanica a ripetizione, ma credo che i procedimenti tecnici oggi usati da Busoni siano stati usati da Rubinstein, da Liszt, da Chopin per non citare che qualche nome, asso-

ciante l'idea dell'epoca. Che il suono (*le jeu*) in questi grandi sia, o sia stato, uguale, non lo dico. La varietà, del risultato esecuzione, dipende dalle doti fisiche e morali soggettive, dall'influsso personale. Facile l'immaginare un confronto fisico fra Chopin, debole, morto a 39 anni e il vegevo Liszt vissuto robustamente 75 anni! Per quanto non intenda io di dire, che la dinamica possente, al piano, dipenda dalla forza fisica.

Non posso e non voglio dilungarmi. Non sono musicologo e intendo rimanere al mio posto. Ma crederei di aver ragione chiedendo che non si dica: *Nuova tecnica pianistica*.

Chi forse, certo involontariamente, anzi contro la propria idea, ha secondo me contribuito alla propagazione dell'errato concetto, è stato quegli, che per il primo, ha, medicalmente, sviscerato gli errori fisiologici e psicologici imperanti nello insegnamento del pianoforte. Intendo accennare ad un medico musicista, al fu dott. F. A. Steinhäuser, del quale in altre pubblicazioni (1) ho contribuito a render note le ammirabili scoperte. Il titolo del libro dello Steinhäuser fu, penso, il *galeotto*. Suona così: « *Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik*. — Gli errori fisiologici e la trasformazione della tecnica pianistica ». Se avesse detto: Gli errori fisiologici e la trasformazione della *pedagogia* pianistica, non ne sarebbe, è mia convinzione, stato allargato il concetto equivoco, al quale sono io pure soggiaciuto e che ho contribuito ad allargare per alcun tempo.

In una lettera privata da me riportata in altro libro (2) così mi scriveva Tobia Matthay: « La ragione per la quale nessuno, fino al 1903 (3), era pervenuto ad una corretta soluzione della tecnica, dipende da ciò: che non si può analizzare una azione senza esser capaci di produrne l'effetto, e quindi, coloro che l'avrebbero potuta effettuare, o non si diedero la briga di analizzarla, oppure non possedevano sufficienti cognizioni meccaniche e fisiologiche per aggiogarsi allo studio dell'ana-

(1) Cf. *Psicofisiologia, ecc.*, già cit. — Rivista *Santa Cecilia* di Torino, numeri di novembre 1919 e seguenti. Articoli intitolati: *Tocco pianistico*.

(2) *Psicofisiologia, ecc.*

(3) Data della prima pubblicazione dell'importante opera: TOBIAS MATTHAY, *The Act of Touch* - Le azioni del tocco pianistico.

(1) MARCELLO CAPRA, *Psicofisiologia, pianoforte, Tobia Matthay*. — Torino, S. T. E. N.

lisi! Altrimenti si sarebbe fatto un paio di secoli fa» (1).

Il concetto del maestro Tobia Matthay contiene dunque chiaramente l'implicita convinzione, non esservi nulla di nuovo nella tecnica pianistica, quale *tecnica*. Ma il dott. Steinhausen ha espresso, per parte sua, chiaramente il medesimo concetto. Ho detto più sopra di credere, io, che la propagazione dell'idea: *nuova tecnica pianistica*, sia stata coadiuvata dal titolo dell'opera del dottor Steinhausen, ma ho soggiunto: «*involontariamente, anzi contro la propria idea*». Il dottore, tale idea, la scrisse chiaramente, alla fine della Parte I del suo libro: «*Osservazioni generali preliminari*». In quel capitolo egli parla di *nuova metodica*, ma non di *nuova tecnica*. Ecco le sue parole: «*Tutta la critica deve, come finalità, indicare un nuovo, migliore scopo da raggiungere. E nell'ultimo capitolo si tenterà di redigere certe forme fondamentali di un movimento fisiologico del tocco, ma non si aspetti dall'autore un nuovo metodo. Da tale attesa vogliamo esimerci ancora una volta espressamente*».

A questo punto apro una parentesi: Non è mancare di rispetto alla memoria del compianto chiaro fisiologo, il render noto che alcuni punti della sua teoria sulle leggi fondamentali del Tocco, prestarono il fianco alla critica. Tre sono tali punti da me conosciuti: 1° Il non aver considerato il dito quale *isolato* dall'arto, nella di lui crociata contro la ginnastica pura. È considerare il *dito* quale entità da sé, che urta contro la fisiologia, quasi i *movimenti* si formino nella mano (frase di un fisiologo pianista italiano, il prof. dott. Capone, della Università di Siena) come credono tanti maestri. Ma ginnastica moderata, ligia al cervello ci vuole. 2° La comprensione, nel concetto *dinamico* del suono, del concetto di *qualità*. Dinamica e qualità di suono al pianoforte, sono elementi variabili, dipendenti, il primo dalla *velocità* impressa all'attacco, il secondo dal *modo* di attacco. Il dottore ignorò, anzi, negò questo secondo concetto, messo in luce, dimostrato fisicamente dal maestro Matthay. 3° L'estensione troppo *lata* data al principio della rotazione, quasi questa, *il che non è*, potesse *assolutamente sostituire* l'eserzione del dito. Anche questo punto fu sviscerato profondamente dal maestro Matthay. — Tali constatazioni non vulnerano l'importanza delle teorie fisiologiche del dottore S. il quale non era pianista, bensì violinista. I pionieri dell'inizio sono come gli inventori, soggetti a contraddirsi, a modificare le prime illusioni. Chiudo la lunga parentesi e restituisco la parola al Dottore: «*Soltanto il lavoro accomunato di musici e fisiologi creerà la nuova metodica*. Ma prima che questo accomunamento di lavori possa effettuarsi, il musico professionista dovrà familiarizzarsi colle nuove idee. Questa condizione è indispensabile e senza di essa ogni discussione rimane impossibile. Prima di tutto deve sempre essere ben ripetuto che il nuovo non è

affatto nuovo, perché già preesistente; si tratta solo di sceverare il vero dal falso. La redazione di un metodo è affare dei musici professionisti e dei pedagoghi del pianoforte».

Questo scriveva il dottor Steinhausen nel 1905. Egli non conosceva probabilmente la grande opera del Maestro Tobia Matthay uscita poco prima, in dicembre 1903, «*The Act of Touch. — Le azioni del tocco pianistico*» dalla quale emanarono: «*First principles of pianoforte playing. — I rudimenti dell'arte di suonare il pianoforte*» (1905) (1), «*Relaxation studies in the muscular discriminations, required for touch, agility and expression. — Studi per il rilassamento nelle discriminazioni muscolari richieste per tocco, agilità ed espressione*». (1908) «*The fore-arm rotation principle in pianoforte playing, its application and mastery. — La rotazione dell'avambraccio nel suono del pianoforte. Principio, sue applicazioni e padronanza*» (2) e, finalmente «*First steps in pianoforte playing. For children and adults*», cioè il fascicolo che qui presento tradotto: «*I primi passi al pianoforte. Per fanciulli e per adulti*».

Il desiderio del dott. Steinhausen del lavoro accomunato fra musici e fisiologi era già attuato. Tobia Matthay, come ho esposto nel mio volume più volte citato (*Psicofisiologia, pianoforte, Tobia Matthay*) aveva risolto il problema, lunghi anni d'esperienza non hanno fatto che confermare la bontà della scuola. Schiere di concertisti e di maestri ne hanno sparso le teorie. Per conto mio, i risultati insperati della mia modesta autodidattica, seguendone i consigli — letti e meditati, ma non pur troppo sotto la sua direzione — mi hanno spinto ad una idea di propaganda, di apostolato.

Dunque riassumendo: Niente nuova tecnica, bensì nuova metodica, nuova pedagogia, la *metodica psicofisiologica musicale*. Bando alla ginnastica come ginnastica scopo a sé stessa, bando agli attrezzi ed ai tripudi ginnici, ma lavoro mentale. Coordinazione mentale-muscolare. Lavoro di cervello, che si estrinseca, dopo essere stato integrato nel cervello medesimo, per via delle membra, degli orecchi, degli occhi...

Che il discepolo, dirò col nostro Discente, fanciullo od adulto, s'imbeva di ritmo, anche facendo le scale, anche facendo gli arpeggi, anche facendo gli esercizi a «*cinque note*», ch'egli, in tutto ciò, sappia, senta, di fare della musica, poiché qualunque musica soggiace a movimento, a progressione, in una parola al ritmo.

Il traduttore.

Aggiunta. — Ecco, mantenendo la promessa fatta all'inizio dell'*Avvertenza*, alcuni punti, delle teorie, delle osservazioni del maestro Matthay, sui quali mi permetterei di richiamare l'attenzione degli insegnanti e dei competenti.

Comincio, more mio solito, con una pregiudiz-

(1) Alludendo probabilmente a Bartolommeo Cristofori.

(1) Torino, S. T. E. N.

(2) Torino, S. T. E. N.

ziale. In un articolo: «Insegnamento del piano» (1) scrivevo:

«...sorge la questione se lo scolaro debba prima imparare a lasciare le dita *passivamente* in libertà, oppure si debba prima abbandonare lo scolaro in balla di moti *attivamente* incomposti, mentre ansioso, rigidamente contratto, cerca a tastoni la corrispondenza fra il tasto bianco e quel puntino nero situato sul terzo spazio di un pentagramma (parola difficile!) che il maestro gli ha detto essere un *do* in chiave di violino, e poi abbassare quel tasto, e poi, e poi...».

Un apostolo italiano del ritmo nell'insegnamento (2), il chiaro maestro pugliese Florestano Rossomandi del Conservatorio di Napoli, decano dell'insegnamento pianistico nei Conservatori d'Italia, dal canto suo aveva scritto:

«Ciascun esperto insegnante avrà rilevata la tendenza istintiva degli allievi a contrarsi e irrigidirsi, sotto lo sforzo dell'attenzione della volontà di eseguire con la mano un determinato movimento. Cosa, del resto, che facilmente si spiega con l'istintivo bisogno di chiamare a sussidio altri muscoli, altri sforzi, altre energie, per attuare il movimento che riesce difficile; e noi vediamo tutti i giorni l'avambraccio, il braccio e persino il tronco del discepolo diventare rigido e contratto sotto lo sforzo volitivo; con quanto danno per l'elasticità e graduabilità del tocco ognuno comprende» (3).

Come risolve tale problema il maestro Matthay? Dando un consiglio agli aspiranti maestri, suol allievi, nonché a quelli che intendono adottare la *nuova metodica*, la metodica psico-fisiologica. Il consiglio, valorizzato da lunga esperienza, è esposto nella introduzione qui in appresso, nonché nel secondo periodo dell'appendice in fondo al presente fascicolo.

Dopo la *pregiudiziale* ecco fra i tanti, gli altri punti sui quali mi sembra poter richiamare l'attenzione:

(1) In *Musica d'oggi* di Milano, 1920, n. 4.

(2) «La lacuna di cui ho parlato dianzi, assolutamente deplorabile, è costituita, nei metodi in generale, dalla quasi esclusione dell'elemento ritmo nei fascicoli di esercizi tecnici. Occorre dire qui dell'importanza del ritmo? Il ritmo è il signore della vita in tutti i suoi movimenti anche più semplici, perchè capaci di intervalli sensibili. Il moto delle membra, i passi che si alternano, le cantilene dei marinai che tirano un canapo, le espressioni di amore e di odio, i fremiti delle ali, il vortice dell'elica, il genio della poesia, l'onda del ballo, tutto ciò insomma che è vita e moto obbedisce alle leggi del ritmo. Nessuna meraviglia dunque, se tutti i maestri insistono nel ripetere: che il ritmo è la disciplina dei suoni e l'anima della musica». Da una conferenza all'Università Popolare di Napoli del maestro professore Fl. Rossomandi.

(3) In *Arte pianistica*, di Napoli, 1914, n. 23.

PASSO III. — Modo d'insegnare a percepire il «peso» del braccio. — La definizione dell'«irrigidimento» causato da «due contrazioni opposte». L'assoluto divieto d'«irrigidimento» il quale invece è consigliato da autori, celebri, sì, ma che ignoravano il «senso» fisiologico della parola.

PASSO IV. — L'osservazione peculiare (per quanto ovvia), che «postando» la mano in atto di suonare (o di scrivere, ecc.), gli esiste una «eserzione» rotatoria, poichè lasciando cadere sulle ginocchia la mano con sciolto abbandono, essa si rivolgerà da sè di costa sul lato del mignolo, pollice di sopra.

PASSO V. — La «collimazione» necessaria fra la eserzione delle dita e la eserzione rotatoria, nello spazio, al disopra, presso la tastiera, acciocchè nell'accordo placcato si ottenga la simultaneità di percussione da parte di tutte le dita partecipanti all'accordo.

PASSO VI. — Le eserzioni rotatorie *invisibili* ma pur *reali*.

PASSO IX. — *Produrre* il suono e *tenerlo* essere due fatti, due azioni distinte.

PASSO XII. — Motivi della facilità di lettura ed esecuzione degli esercizi a moto musicale contrario. Motivi della difficoltà di lettura ed esecuzione degli esercizi a moto musicale retto.

PASSO XIII. — Dita curve. — Dita piatte. — Gomiti brevi, perchè.

PASSO XVIII. — Esercizi per il sottopassaggio del pollice. A mano libera! — Leggi della rotazione nel passaggio e nell'incrocio del pollice. Importantissima! — Nota (postilla). Non «scaleggiare» durante lunghi noiosi periodi di tempo col pensiero altrove.

PASSO XIX. — Gruppi di arpeggi, arpeggi. — Consiglio salutare, inestimabile: Dita perno: piano, tenuto, dita accentate (nel testo musicale) staccato, ecc., ecc.

Il dottor Steinhausen (op. cit.) scrisse:

«Il fatto è che l'insegnamento non s'impartisce che per imitazione, un mezzo di aiuto il quale per sua essenza è *assolutamente indeterminato* e del quale *solo pochi grandi talenti* possono approfittare. In fondo ogni scolaro è istruito sulla via da seguire che anche il maestro aveva a suo tempo dovuto calcare, la via dell'*intuito artistico*, che non si cura dell'essenza della tecnica».

Credo fermamente che il maestro Tobia Matthay non insegni ad *insegnare per imitazione*, bensì a ragion veduta. Credo che il metodo Matthay risvegli l'*intuito artistico* latente in molti a loro *insaputa*. Accanto alle stelle di prima grandezza, accanto ai *pochi grandi talenti*, potranno (facilmente, più del passato) sorgere molti astri minori, moltissimi buoni dilettanti di pianoforte.

Il Tr.

I primi passi al Pianoforte

per fanciulli nonchè per adulti

PREAMBOLO. — Questo trattatello è ideato per uso dei fanciulli o dei principianti adulti, ed è completo di per sè. Tuttavia sarebbe bene che l'insegnante si familiarizzasse col *primo* capitolo e colla *conclusione* del " *Rudimenti dell'arte di suonare il pianoforte* „ (Edizione Marcello Capra, N. 1513) dello stesso autore; molto materiale supplementare d'insegnamento si troverà pure negli " *Studi sul rilasciamento muscolare* „ nonchè nel fascicolo " *La rotazione dell'avambraccio e sue applicazioni al pianoforte* „ (Edizione Marcello Capra, N. 1511).

N.B. — *L'autore adopera la seconda persona plurale — voi — che per gl'inglesi è unica sia per i grandi come per i piccini. Il traduttore crede bene di adottare la seconda persona singolare — tu.*

Introduzione. — Prima di toccare la tastiera del pianoforte, devi avere almeno imparato, a sentire la battuta ed il pulsare del ritmo musicale, nonchè a udire e distinguere gli intervalli della scala (1).

(1) Questa educazione musicale preliminare si può impartire adoperando la « Nuova Grammatica Musicale » di Felice Boisson, (edizione Marcello Capra, n. 498). È un trattatello pratico e facile dei principii della musica, scritto in chiave di violino e in chiave di basso. L'edizione italiana fu tradotta da Vito Fedeli sulla 14ª edizione francese ed è molto ricercata. Si trascrive qui l'indice dell'operetta: (113 pagine in-8°). — *Principi elementari.* Definizioni preliminari. Rigo. Chiavi. Note. Posizione delle note — Misura. Valore delle note e delle pause corrispondenti. *Tempo.* Sbarra della misura — Valore delle note e delle pause corrispondenti. (Seguito). *Lettura ritmica.* Il solfeggiare. Il vocalizzare. Il cantare. L'intonazione — Valore delle note e delle pause corrispondenti. — *Id. id.* — *Id. id.* (Seguito e Fine) — Del Punto e del doppio Punto. — Della Legatura e dell'Articolazione — Degli Intervalli (*Ascendenti, di-*

E ora che sei pronto a provare di far della musica colle tue proprie dita al pianoforte, proverò ad insegnarti come si fa e come vanno intesi i primi rudimenti della tecnica.

scendenti, semplici, raddoppiati) — Formazione degli Intervalli (*Tono, diesis, bemolle, bequadro, semitono cromatico, diatonico, enarmonia*) — Formazione delle Scale. *Scala diatonica.* Modi, maggiore e minore — Denominazione speciale degli Intervalli: *seconda - id. id. terza - id. id. quarta e quinta - id. id. sesta - id. id. settima - id. id. ottava* — Intervalli aumentati e diminuiti. *Doppio diesis, doppio bemolle* — Formazione della scala maggiore. *Posizione dei diesis* — *id. id.* *Posizione dei bemolli* — Formazione della scala minore — Toni relativi — Rapporto delle chiavi. Trasposizione. *Setticlavio* — Misura binaria e ternaria. *Tempi forti e deboli. Sincopa.* Misura a due cifre. *Terzina. Sestina* — Timbro. Melodia. Armonia. Diapason. Movimento. Metronomo. Ritmo. Coloriti — Abbreviature. Gruppetto. Trillo. Appoggiature — Esercizi istruttivi — Solfeggi complementari.

Tuttavia, prima di fare il primo passo nella Produzione del suono, è necessario tu sia ben convinto che non si deve mai toccare la tastiera del pianoforte senza avere in mente di *far della musica*. È molto, troppo facile, cavarne delle note senza però ricavarne della musica. Invece, si deve fare in modo che tutti i suoni *significhino* qualche cosa — appunto come non si deve cercar di parlare, se i suoni prodotti dalle nostre labbra non debbono avere un senso, cioè se non debbono formare frasi o sentenze assennate.

E. come faremo per avere una serie di suoni musicali che *abbiano un significato*? Imparerai a ciò fare, sforzandoti di capire, che dove non c'è un ritmo ragionevole non c'è musica, e che tale ritmo implica sempre una Progressione definita ovvero Movimento. Dunque si deve imparare innanzitutto, come pianisti, a sentire che tutte le note eseguite o udite, *hanno una tendenza* — si muovono verso

un punto culminante; che esse ci conducono verso una meta ritmica che sarà secondaria, capitale o finale.

Si deve imparare a sentire il pulsare del tempo; che le *battute* di esso sono sue divisioni da considerarsi in *progressione*; si deve imparare ed esser pronti *ad ogni momento* ad assegnare alla nota che suoniamo, il posto che le compete nelle menzionate progressioni e mete ritmiche ricorrenti. Ad esempio:

Esercizio n. 1.



Ancora, bisogna osservare come queste progressioni di tempo, ci portino sempre più oltre, sviluppandosi in piccole frasi, poi in frasi più ampie, in periodi ed attraverso schemi sempre più estesi, fino ad un tutto completo — melodia o altro movimento più lungo (Es. n. 2).

Esercizio n. 2.



Si deve percepire la progressione in musica (cioè la forma) per mezzo dell'orecchio, appunto come si percepisce con l'occhio l'aspetto della *progressione* delle linee disegnando o scrivendo. Ora, se si vuole provare a comprendere la musica, troveremo in essa cose assai più interessanti delle sue forme, giacché ogni vera musica *ci racconta qualche cosa* — esprime un **SENTIMENTO**.

In poche parole: ricordati che ogni suono fa parte di una *forma* o progres-

sione musicale e, che nello stesso tempo, vi è sempre un *sentimento* da esprimere (1).

Peraltro prima di toccare la tastiera, devi procurare di capir bene il passo I.

(1) L'autore è stato il primo a stabilire che Forma, Ritmo e Fraseggio nella musica implicano *Movimento* in questo senso; e si allieta osservando che le sue vedute vengono accettate da molti dei modernissimi maestri di teoria.

Passo I. — Il maestro ti aprirà il pianoforte, per mostrartene il meccanismo in azione. Osserva, se abbassi un tasto, il *martello feltrato* si muove verso il proprio gruppo di corde e torna tosto al suo posto. Osserva altresì che le corde seguitano a suonare (vibrando) per tutto il tempo durante il quale il tasto è tenuto abbassato, benchè il martello sia oramai lungi dalle corde. Da ciò capirai che, in realtà, per arrivare alla produzione del suono, operi nello spazio, al disopra della tastiera, e proprio un tempuscolo (un istante) prima dell'inizio di detto suono, poichè si è soltanto mediante la *spinta in giù* del tasto che il martello scatta e batte le corde. Imparerai inoltre che, una volta spinto giù il tasto, non è in tuo potere di fare alcunchè per alterare il suono, e ciò, perchè il martello salta indietro subito subito, appena tu senti il suono che hai provocato col tuo abbassamento del tasto. Ma se tieni giù il tasto (con dolcezza) le corde continuano a suonare (scemando di suono sempre più) fino a tacere affatto, quando sarà lasciato risalire il tasto. E perchè cessa di botto il suono? Perchè la *smorza* sarà cascata sulle corde, e la smorza non casca se tu tieni giù il tasto. La smorza l'avevi fatta sollevare tu dalle corde quando avevi abbassato il tasto, e l'hai tenuta sempre su, la smorza, fin che hai fatto star giù il tasto (1).

Hai imparato, che il suono lo hai formato tutto, tu, dal suo bel principio, smuovendo il tasto all'ingiù; e che è affatto inutile calcare questo tasto, sul sottostante telaio felpato, a tale scopo; un tale inutile calcamento inceppa l'esecuzione, nulla più. Rammenta:

(1) Premendo in giù il Pedale destro, tutte le smorze si sollevano, di modo che qualunque corda tu faccia suonare, risuonerà finchè non lasci risalire il pedale destro.

non cercar mai di sfondare il tasto, l'unico modo per produrre un suono è far sì che il tasto muova; più svelto potrai far muovere il tasto, più poderoso sarà il suono.

Devi ora provare da te stesso a fare varie esperienze coi tasti. Prova, p. es., a premere più volte in giù un medesimo tasto, e cerca di rendere il movimento del tasto sempre più svelto e rapido; se ti riesce proprio di fare abbassare il tasto con moto sempre più veloce, sentirai davvero il suono sempre più forte. Presta sempre orecchio attento ogni volta. Fa poi un'altra prova. Cerca di far abbassare il tasto con moto piuttosto lento, udrai suono più dolce; e, anche qui, se ti riesce d'imprimere moti proprio lenti, e sempre più lenti, arriverai ad ottenere suoni morbidi di massima dolcezza.

Ora devi aver capito la differenza tra forte e piano. E da ciò devi anche aver capito quanta cura devi assegnare al movimento destinato a smuovere il tasto, e ciò prima che sia troppo tardi per pensare alla cura. Poichè se pensi troppo tardi a imprimere massima velocità al tasto, non farai altro che fissare il tasto sul telaio felpato e ciò, prima di aver potuto ottenere il suono come l'intendevi tu. E, se tu ottieni dei suoni di qualità diversa da quella che ti proponi, il risultato non può essere musica.

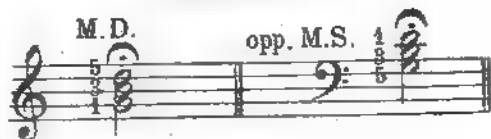
Il che significa: che devi sempre determinare tempestivamente (a tempo) il momento in cui vuoi che principii il suono; vale a dire che devi smettere la mozione al tasto, a puntino in quell'istante. Prova e riprova tante mai volte, con sempre maggiore attenzione, finchè avrai ben capito quanto segue: a) che devi adoperare la forza necessaria abbastanza presto durante la scesa del tasto — b) che devi imparare a determinare in tempo (tempestivamente) l'inizio di ogni suono.

Passo II. — Rammentati ora: che se *caduna nota non esce con giusta sonorità* il tuo pezzo non risuonerà, musicalmente, come dovrebbe probabilmente risuonare (dinamica). Di guisa che il secondo passo consiste nell'imparare ■ giudicare *quanta* forza muscolare si richieda per caduna nota; ovvero sia quant'è il *minimo possibile* di forza che basti a dare il suono giusto. Orbene, nelle tue ultime prove e riprove, avrai osservato, occorrere *più forza* per imprimere moto veloce al tasto che per imprimergli mozione lenta, quantunque poi, in fin dei conti, anche il suono il più forte richieda *molto meno* forza di quanto ti saresti immaginato a prima idea — beninteso, basta che tu provveda ad applicare la forza, *abbastanza presto* nella scesa del tasto. Ancora. Osserva di nuovo, e con maggiore attenzione, che succede quando abbassi prima adagio e ipoi in fretta il tasto: troverai che esso *più resiste* quanto più velocemente cerchi di abbassarlo — vale ■ dire *provi più difficoltà* ■ porlo in mozione rapida che in mozione lenta. E sebbene (anche nel caso di un suono fortissimo) la resistenza contro le dita non sia tanto grande, percepirai che è maggiore o minore secondo che il suono è forte o debole.

Per arrivare a valutare *quanta* forza sia necessaria per caduna nota, bisogna perciò sempre por mente, nota per nota, al *grado* di resistenza che il tasto oppone *prima* di cedere e *mentre scende* sotto la pressione del dito.

Imparerai subito e facilmente, provando a far questo esperimento con tre tasti contemporaneamente così come nell'esercizio n. 3.

Esercizio n. 3.



Bada come resistono in modo diverso questi tasti se imprimi loro mozione rapida o lenta. Importa molto: qui impari una delle leggi più vitali dell'arte pianistica.

Insomma: non suonar mai una nota, senza sforzarti di sentire esattamente *quanto* resiste il tasto. Se pensi « *quanta* forza occorra per cadun tasto » troverai contemporaneamente *quanto* la musica richieda per caduna sua nota — ed allora ogni nota suonerà come si deve.

Passo III. — Ora devi imparare ad adoprare il peso del braccio. Principia così: chiudi leggermente la mano a pugno e lasciala cadere *molto dolcemente* sopra un tasto nero o due neri vicini:

Esercizio n. 4.



Lasciala cadere *di lato*, cioè colla sua parte più soffice (lato del mignolo) in giù — col pollice in alto. Quando senti di toccare il tasto, *lascia* andare tutto: giù il tasto, la mano, tutto il braccio.

Ma bada bene di *non spingerla* in giù, la mano, anzi, dalla spalla in giù, abbandona « comodamente » e « rilassatamente » il braccio, in modo che il suo peso *graviti* molto delicatamente in giù ed il tasto con esso lui. Facendolo bene, ti parrà che la nota « suoni da sè ».

Fa questo con tanta attenzione che il suono sia proprio il più tenue che il pianoforte ti possa dare. Dopo impara ad aumentarne l'intensità, fino al *forte*, sempre col metodo del peso abbandonato; ed a decrescere di nuovo fino ad un *pp.* (1).

(1) In questa sorte di tocco, rammentalo, non devi per nulla *spingere* il tasto in giù

Passo IV. — Farai ora un altro passo, principiando ad imparare come adoperare il tuo avambraccio con « rotazione » di esso. Lascia riposare leggermente il pugno, chiuso senza sforzo, su d'un lato, come nell'esercizio precedente, ma sopra un tavolino invece che sulla tastiera. Poi, pian piano, voltalo dal lato opposto, finchè il pollice venga a toccare la superficie della tavola. Osserva che ciò succede con leggero moto di *rotazione* dell'avambraccio, giacchè non puoi far girare la mano senza che giri anche l'avambraccio. Attento a non sollevare il gomito (1). Fatto ciò parecchie volte, finchè ti sia persuaso quant'è facile, va al pianoforte ed esercitati a suonare due tasti neri contemporaneamente (od anche uno solo) come nel *Passo terzo*. Ma ora fa ciò colla mano nella posizione testè appresa, pollice sotto e nocche su. Siccome le dita sono ancora *lievemente rinchiuse* (a guisa di

con un qualunque sforzo muscolare, se no la nota darà cattivo suono o non ne darà affatto. Pensa soltanto a produrre il suono, lasciando andare tutto il braccio — nella misura suggerita dalla resistenza del tasto, resistenza cui devi prestare sempre attenzione e che devi sempre sentire. Giacchè, se spingi in giù il braccio, lo rendi « rigido ». Ora, nessuna parte delle tue membra, nè dito, nè mano, nè braccio può irrigidirsi senza che tu lo voglia. Irrigidire un membro vuol dire che provochi due contrazioni opposte, invece di solo una, quella richiesta, e provochi quasi come un « tiro alla corda » tra i muscoli. E ciò producendo non arriverai mai a suonar bene. Devi sempre sentirti perfettamente comodo e libero, in tutte le parti dell'arto brachiale, qualunque sia la difficoltà o la forza richiesta dal passo che devi suonare.

(1) Osserva pure che la mano si rigira quasi indietro da sè sul mignolo, se non seguiti in una certa misura, quella leggerissima esercizio rotativa (o torsione) che permette al pollice di toccare la tavola. Questa esercizio, certamente, è così lieve, che non ti parrà sforzo; ma va mantenuta sempre uguale.

pugno) toccherai i tasti colle « falangi » mediane, cioè colla parte di sotto del pugno.

Passo V. — In seguito, chiudi i quattro polpastrelli delle dita ■ semicerchio attorno al polpastrello del pollice, le « falangi » ungueali piegate in modo da « far pepino » come si dice in Toscana; guarda la fig. 1. E continua i tuoi esercizi di « tocco di peso » (Passi III e IV), ma su d'un solo tasto nero e colle punte delle dita raggruppate a pepino come s'è detto.



Fig. 1.

Quando avrai imparato a far abbassare un tasto di solo peso, con un certo successo, procedi innanzi con un piccolo accordo nel medesimo modo e cioè:

Esercizio n. 5.



Suona l'accordo leggerissimamente dapprima, poi di mano in mano facendo crescere il suono, senza però perder di vista il procedimento del « tocco di peso » (1).

Non ti scordare la formazione del suono, prima che sia troppo tardi. (Rileggi il *Passo primo*). Contemporaneamente nota due fatti:

Primo, che le tre dita adoperate a suonare l'accordo, stanno facendo un lavoro, stanno operando, mentre vanno in giù coi tasti — tant'è vero che devono fare una *eserzione* per essere in grado

(1) Suona altresì variati accordi, di guisa che, musicalmente, la tua attenzione non diminuisca. Ma presta sempre orecchio colla maggiore diligenza a quello che fai.

di *puntellare* (*sopportare*) il peso del braccio lasciato libero mentre i tasti scendono; ma tale esercizio dev'esser molto lieve.

Secondo, che devi, ogni volta, accuratamente *adattare* le leggere esercizioni rotatorie dell'avambraccio (gli *adattamenti*, ingl. *adjustments*. N. d. T.) per riuscire a suonare simultaneamente quelle tre note come se fossero un suono solo (1).

Esercitati, come già detto, tanto nel piano che nel forte. — Da principio adopra «rilasciamento di braccio» appena quanto basti per far produrre dai tasti il più lieve suono; poi dopo adopra gradatamente sempre maggior peso fino ad ottenere il forte. Procura subito (anche in questi primi periodi) d'imparare a smettere forza e peso nel momento proprio in cui senti il suono, sempre e poi sempre, in modo da *giacere* leggerissimamente appoggiato col lasto sul telajo felpato, sottostante ad esso tasto, dopo che cadun suono, sia stato prodotto. Il peso deve essere « appena sufficiente » ■ tenere giù il tasto. Prova anche, se ti riesce, prima di suonare ogni nota nuova, di giudicare esattamente, quanta forza ti ci vuole per vincere la resistenza del tasto (2).

(1) Vale a dire: che le esercizioni delle dita e l'esercizio rotatorio (pienamente libera) dell'avambraccio devono già « *controbilanciarsi* » o « *collimare* » (adattandosi) perfettamente prima che si suoni qualunque accordo.

(2) Appena puoi, impara a eseguire questo esercizio in modo *staccato* (vedi Passo VII). Questo vuol dire che devi smettere *completamente tutto*, forza ■ peso, appena ottenuto il suono; sì che i tasti possano subito *rimbalzare*. Questo è un esercizio da farsi tutti i giorni, è infatti una delle più importanti « prove giornaliere » largamente descritte negli « studi sul rilasciamento muscolare al piano », Cap. II: « Esercizi di mira »; esposti anche nei « Rudimenti dell'arte di suonare il pianoforte »; Parte III della *Guida e regole per gli allievi*, nonchè Cap. XVIII.

Passo VI. — Devi ora imparare ad applicare a tutto ciò separatamente ciascun dito: Comincia coll'esercizio ■ tavolino del Passo IV, ma quando avrai girato la mano in posizione pronta a suonare, colla palma di sotto, *apri le cinque dita*, così che i *polpastrelli* di esse dita tocchino il tavolo. Le dita vanno un po' piegate ed allargate a ventaglio, come se posassero sopra cinque tasti adiacenti del pianoforte; il palmo della mano deve essere tenuto foggiato in modo da poter contenere una palla grande come il pugno. In seguito solleva leggermente le tre dita « interne », — indice, medio e anulare — di guisa che la mano sulla tavola, resti *puntellata* soltanto dal *pollice* e dal *mignolo*. Dipoi fa *rollare* la mano, a moto *rotatorio* avvicinando dell'avambraccio come hai già imparato, di guisa che pollice e mignolo si posino e si sollevino alternatamente sul tavolo.

Ciò imparato, va al pianoforte e fa la stessa cosa: poni le cinque dita su cinque note adiacenti *do, re, mi, fa, sol*, ma senza suonarle; in seguito bada, che per suonare il *do* e il *sol* col pollice e col mignolo, alternatamente devi, con delicatezza (ma sufficientemente) eseguire *esercizioni* dell'avambraccio, per compiere tali rotazioni o evoluzioni. Devi *dapprima* fare una esercizione rotativa, per aiutare la esercizione del *pollice* nel suonare la sua nota, poi rovesciare esattamente la « esercizione » rotatoria per aiutare la « esercizione » del mignolo per il suono della sua nota. Arriverai a suonare queste due note con la *medesima* forza o delicatezza, purché tu tenga presenti questi due punti:

1° eseguire l'esercizione del dito e dell'avambraccio (questo rotativamente) con *pari* intensità;

2° regolarti in queste due azioni, sì che succedano nello stesso momento; — ossia, mentre il tasto scende. Caduna mano va esercitata separatamente.

Osserva bene che tali esercizi siano veramente leggerissime e che durino solo quanto dura la scesa del tasto.

Provati inoltre ■ suonare parecchie note, semplici abbastanza per essere suonate soltanto col pollice e col mignolo, come quelle dell'esercizio n. 6. Per la mano sinistra, lo stesso, ma due ottave più in basso.

Esercizio n. 6.

Non appena abbastanza padrone di questo processo, potrai suonare con ambe le mani, tenendole distanti due ottave, per meglio udirle. Dapprima suona però *colle medesime* (omonime) dita — le note andranno per moto contrario. È più difficile per i principianti eseguire colle dita contrarie (le note suonando per moto *retto* o *parallelo*) perchè le esercizi rotatorie necessarie sono precisamente le opposte. Ma più tardi ti riuscirà anche questo (1).

Passo VII. — Ora devi imparare a suonare correttamente — STACCATO — ed a « *guidare* » (mirare) l'azione della produzione del suono. Hai già capito che il solo mezzo per produrre il suono consiste nel *mettere in moto* il tasto, e che devi « *guidare* » o « *indirizzare* »

(1) *Nota per il maestro.* L'allievo imparerà anche molto più tardi a eseguire le esercizi rotatorie dell'avambraccio (che tanto aiutano le dita), *senza lasciar apparire assolutamente verun movimento di esso avambraccio*; anzi lasciando scorgere il solo movimento delle dita. Vale a dire, egli deve giungere ad imparare ■ *muovere* in apparenza solo le dita, pure esercitando coll'avambraccio la *esercizione* rotatoria necessaria; per ciò non occorre altro che una « *tempestività* » leggermente differente (non assolutamente sincrona. N. d. T.) fra la esercizione dell'avambraccio e la postazione adattativa del dito relativamente fra di loro. Per ora non occorre che egli affronti simili difficoltà, nè che eseguisca esercizi delle dita *senza* accompagnarle con quella rotatoria dell'avambraccio, come ha fatto

tutta la energia (forza e peso) da impiegarsi, in modo da smettere la tua operosità, proprio a puntino, nel momento nel quale il suono principia.

Provati a far ciò ora con diligenza più scrupolosa.

Prova daccapo gli accordi, ecc., come nel Passo V; ma ora procura di *smettere istantaneamente* tutta la forza e tutto il peso, ma proprio *completamente*, al preciso momento d'inizio del suono. Se tu fai ciò *tempestivamente*, se al momento voluto smetti qualunque energia, i *tasti saranno liberi di rimbalzare* e l'effetto sarà lo *Staccato* perfetto. Porgi orecchio sempre con diligenza per questo Staccato, i suoni devono proprio essere staccati, brevissimi. Per esserne certo devi ottenere che i tasti rimbalzino di scatto come palle di gomma; — non basta che si rialzino *subito dopo* che il suono è principiato, il rimbalzo deve essere *istantaneo*. Ciò è facilissimo se non ti abbandoni troppo di peso sulla tastiera e se calcoli ■ *tempo* accuratamente la fine dell'azione che fai, per dar origine al suono, secondo quanto s'è detto finora.

Durante questi esercizi, i polpastrelli delle dita devono *rimanere a contatto dei relativi tasti* mentre questi rimbal-

finora — avrà tempo più tardi! Per maggiori schiarimenti, vedi: « La rotazione dell'avambraccio, principio ed applicazione al pianoforte » (Prefazione dell'autore).

zano; altrimenti cadrà nella cattiva abitudine di *alzar* le dita per suonare Staccato, il che è un errore grave (1).

Imparando in simil guisa a suonare veramente Staccato, imparerai anche a « guidare » a *mirare*, l'azione del tuo tocco, poichè non occorre mai di aver bisogno, in qualunque altro caso, di un'azione di tocco più lunga di quella di un vero staccato (2).

Passo VIII. — (Questi passi, dall'ottavo all'undecimo, possono essere studiati ora, ma, meglio ancora, il *passo dodicesimo* può essere imparato *congiuntamente* con questi precedenti).

Dopo che avrai alquanto padroneggiato la vera natura dello Staccato; devi provare diligentemente a suonare *tenuto e legato*: — cioè, imparar bene a *guidare* nel *tenuto*, le forze adoperate per produrre il suono, così come hai fatto per lo Staccato. Avrai notato, provando lo staccato, che non ci si riesce, se non ismettendo ■ tempo con precisione e cura qualunque forza e peso. Ora nel tenuto è più difficile rendersi conto delle proprie manchevolezze « mirando » al suono. Quindi massima attenzione, se no le note non saranno *musicali*, anzi suoneranno, ora una troppo forte, un'altra troppo piano; il che vuol dire che il suono non verrà fuori quale t'immagini debba essere.

Quello che ora devi imparare, si è di tener sempre, dopo che il suono è sentito, i tasti abbassati con appena il minimo peso sufficiente per tenerli giù. Così, devi *smettere* ogni peso ed ogni

(1) Se badi bene a smettere la forza muscolare ed il peso, al momento preciso (abbastanza presto), certo i tasti rimbalzano in su, anche se le dita ■ la mano sono a loro contatto. Certo però, che ■ non fermi subito tutto il peso del braccio, dessi rimarranno abbassati.

(2) Nell'opera « Studi per il rilasciamento muscolare al piano » vi sono esercizi di *mira* al tasto e di *riprova* a tal uopo.

forza *extra*, che tu possa aver usato nella *scesa del tasto*; per ottener suono, vale ■ dire che svanisce da parte tua, qualunque *forza fattiva* di suono, e ciò con pari cura e così presto come per lo staccato. Per esempio, se hai abbassato un tasto con una buona dose di energia (per un *forte*); tosto, ottenuto il suono, deve svanire quell'energia, eccetto quel tanto di piccolò residuo, atto ad impedire al tasto di risalire. Imparando ciò avrai imparato anche il seguente

Passo IX, che consiste: Nel compenetrarsi del fatto, che *produrre* il suono e *tenere* il suono gli son *due fatti assolutamente distinti*.

Non te lo rammenterai mai abbastanza per quanto durerà la tua vita musicale!

Passo X. — Capito come si ottenga il *tenuto*, puoi provare a suonar *legato*. Il legato consiste in una successione ininterrotta di *tenuti*, l'uno dopo l'altro. Ma qui invece di permettere a quel lieve resto di peso (richiesto per tener giù il tasto) di giacere su quel tasto soltanto, devi *trasmetterlo* (il peso) da nota a nota (ossia da un dito all'altro). Questo lieve peso che si « trasmette » fa sì che, in un *morbidò legato*, al suonatore sembri di *camminare colle dita*; — e sul pianoforte hai dieci gambine per camminare!

Intanto mentre ti addestri a *trasmettere* il leggero peso necessario ■ *tener giù* i tasti (come nel tenuto), puoi, nella scesa dei tasti (sempre come nel tenuto) adoprare una buona dose di energia per *abbassarli* velocemente, e così ottenere un suono forte. Ma tale « extra » energia deve *smettersi con cura* per caduna nota (appunto come nel tenuto). Vedi adunque, che tra l'una e l'altra *azione di tocco* (nel legato) devi giacere sul tasto che è giù, ma in

modo leggero — effettivamente non di più di quel tanto che permetta alle dita a tener giù i loro tasti.

Insomma, un buon *legato* « naturale » dipende dalla cura che porrai in questi due fatti: 1° Giacenza leggerissima del tasto sul sottostante telaio, con peso minimo di braccio, badando a trasmetterlo (il peso) da dito a dito nel momento giusto; ■ 2° *impiego a tempo* dell'energia « extra » adoperata per produrre il suono, in modo che tale peso *extra* ■ la forza muscolare, spariscono proprio ogni volta, nel momento in cui si sente ciascun suono (1).

Passo XI. — Progredendo sempre, capirai, che, pur suonando a tempo rapido un passo di staccato, anche in *questo caso* « permani giacendo » sulla tastiera. Ma, nello staccato, *tale* « giacenza » deve essere così leggera, da non spingere né tenere giù i tasti. In sostanza, deve essere tanto lieve, che la mano e le dita giacciono rilasciatamente alla superficie della tastiera. Per ciò, fa d'uopo tenere il *braccio* così « leggero » — tanto delicatamente e mollemente *bilanciato, librantesi*, che nulla del suo peso graviti sulla tastiera *tra l'uno e l'altro* suono. Il solo peso della *mano* è quello che giace sulla tastiera.

Ricorda però che per produrre il suono nel *legato*, devi adoperare tanto di peso e tanto di forza, ogni volta (durante il momento della scesa del tasto) quanto già ne hai trovato occorrente per ottenere il *forte*, nello staccato e nel tenuto (2).

(1) Per ulteriori particolari sulla « trasmissione del peso, ecc. » vedi « Rudimenti dell'arte di suonare il pianoforte ». Più tardi imparerai le forme *artificiali* di *legato*. Si può inoltre leggere l'altro libro intitolato: « Alcuni commentari sull'insegnamento della tecnica del Pianoforte ».

(2) Il braccio si sente così *leggero* nello staccato, perchè il suo peso non grava sulla tastiera; anzi, è, il braccio (ora più, ora meno

Passo XII. — Hai già imparato ad adoperare separatamente il pollice ed il mignolo; nello stesso modo devi ora imparare ad adoperare le dita rimanenti. A tal uopo devi capir bene quello che proprio sia la « Rotazione ». Devi imparare come CADUN dito si valga di quelle piccole *eserczioni rotatorie* invisibili (ma effettive) dell'avambraccio di cui parlammo nei primi passi. Devi addestrarti a rendere, a eseguire tali utilissime *eserczioni rotatorie* per caduna nota, *smettendole* altrettanto accuratamente.

Dovrai fare in codesto modo: dondola dapprima la mano (come nel passo IV) suonando il *do* ed il *sol* avvicendati fra pollice e mignolo, ma prova a ciò fare con diligenza sempre maggiore, tanto nel *produrre* i suoni quanto nel lieve « *giacere* » fra l'uno e l'altro suono. Cerca, in sostanza, di *smettere* ogni volta il lavoro, dal quale ottieni, ogni volta, ogni suono e nello stesso tempo impara ■ rendere *leggero* tanto che basti quel *giacere sulla tastiera* che è necessario tra ogni atto di produzione del suono.

Poi, nello stesso modo, dondola, av-

completamente) sostenuto dai propri muscoli. Questa condizione del braccio se reggente (lo vedrai più tardi) è necessaria per tutti i passaggi rapidi molto e perciò deve impararsi al più presto. Questa condizione di braccio « librato » « sospeso » (oppure bilanciato ■ dovere), s' impara meglio dapprima lungi dalla tastiera. Prova, per es., a reggere il braccio teso in avanti, figurandoti di « sospesare » qualche cosa. Non smettere finché tale « sospensione », tale « bilanciamento » non ti riescano veramente comodi e *liberi*. Non devi muovere rigidamente il braccio per nulla, ma anzi bilanciarlo delicatamente (per breve tratto) su e giù, si da sentirlo come *fluttuante per aria*, — quasi tu fossi lì per sentirlo cadere di peso proprio. Maggiori spiegazioni su questo esercizio, si trovano negli « Studi sul rilasciamento al piano » Parte 2^a e nei « Rudimenti dell'arte di suonare il pianoforte ».

vicenda la mano fra il pollice e l'anulare, e s'intende, toccando una nota più vicina di quella del mignolo, cioè quella per il quarto dito (che è appunto l'anulare); poi fra pollice e medio, e final-

mente fra pollice ed indice. Quando sarai riuscito a fare con garbo questi esercizi separatamente per tali varie diteggiature, prova la forma speciale dell'esercizio n. 7.

Esercizio n. 7.

The image shows a musical score for Exercise n. 7, consisting of two staves (treble and bass clef) in 4/4 time. The melody is written in a single line across both staves. The notes are quarter notes, and the sequence of fingerings is 1-5-1-4-1-3-1-2-1-3-1-4. Below the notes, there are horizontal arrows pointing to the right, indicating the direction of the finger movement across the keys.

Da principio suona pianissimo, caduna mano da sè; poi uniscile tutte e due come è segnato nell'esempio (1).

Quando sarai riuscito a suonare la progressione dal pollice ad ogni altro dito, con una certa comodità, allora impara a rovesciare la progressione, dal mignolo a caduno delle altre dita ognuno alla sua volta, compreso il pol-

lice. Poni dunque mente che invece di stabilire il pollice quale perno o fulcro (come nell'esercizio 7°), adopri ora il mignolo. Il mignolo diventa quindi il perno dal quale procede la progressione verso le altre dita, e ciò tanto musicalmente quanto rotatoriamente. (Vedi l'es. n. 8).

Esercizio n. 8.

The image shows a musical score for Exercise n. 8, consisting of two staves (treble and bass clef) in 4/4 time. The melody is written in a single line across both staves. The notes are quarter notes, and the sequence of fingerings is 5-1-5-2-5-3-5-4-5-3-5-2. Below the notes, there are horizontal arrows pointing to the right, indicating the direction of the finger movement across the keys.

Anche qui, principia a mani separate, e pianissimo. In seguito creane come un esercizio continuo da « cinque

dita » ma non ti scordare mai il senso di progressione (vedi. exerc. n. 9).

(1) Appena possibile, migliora questo esercizio, suonando le note del pollice molto piano e le altre considerevolmente più forte. Ciò ti aiuterà a sentire, a capire che ogni volta, suoni una progressione musicale, dal

pollice verso le altre dita. Ripeti altresì facendo come delle piccole frasi, così com'è stato indicato. Rammentati pure di quello che ti è stato detto nei Passi ottavo, nono, decimo e undecimo.

Esercizio n. 9.

Devi ora affrontare tali esercizi in una forma assai più difficile; devi provare a suonare le note per moto retto, anziché per moto contrario, come hai fatto sin qui cogli esercizi numeri 7, 8 e 9 (1).

(1) Tieni a mente che è più difficile suonare bene per moto retto, perchè le esecuzioni rotatorie ed i rilasciamenti dell'avambraccio succedono in modo per l'appunto all'opposto nelle due mani. Per questo motivo è più difficile suonare con disinvolta padronanza i passi nei quali le note per caduna delle mani vanno per moto retto, quantunque in tal caso desse note siano più facili da leggere (o da pensare). Quando dovrai imparare dei passaggi per moto retto, sarà utile, prima, di provare, lungi dal piano, tali azioni rotativamente contrarie fra le due mani. Prova a tenere le braccia sollevate, dirette in avanti, un po' piegate al gomito, come al pianoforte. Poi, volta (evolvi) ambe le mani da sinistra a destra, il più che puoi — non fare sforzi violenti, lavora con garbo. Dopo allo stesso modo da destra a sinistra. Sta attento, e vedrai come facilmente ti capiterà, eseguendo questi movimenti contrari, di farli in modo rigido. A poco a poco insisti ed avvezzi ad acquistare la più grande facilità e padronanza. In seguito, prova tale rotazione, se ti riesce tenendo leggermente un dito appoggiato a qualche sporgenza, qualche risalto in faccia a te e ciò volta a volta per cadun dito. Naturalmente è ben più difficile eseguire tali moti liberamente al pianoforte, dove c'è in più la difficoltà di dover eseguire le esecuzioni delle dita, pur dando loro, senza impiccio e spigliatamente, l'aiuto di queste rotazioni.

Ancora: quando, più in là, sarai riuscito ad associare le esecuzioni rotatorie alle esecuzioni delle dita, come da queste ultime richieste,

Come seguito, impara adesso a suonare dei passi semplici di note formanti progressioni, sul modello degli esercizi 7 ed 8; del resto il Passo prossimo te ne darà meglio il modo. Suonale da te solo, oppure assieme col tuo maestro. Nel caso che fossero scritte per le tue due mani colle stesse note, cioè per moto retto, rammentati quanto hai studiato testè, sulle difficoltà della rotazione nel suonare passi a note parallele, se no ti formerai delle cattive abitudini, e di queste sarà molto difficile lo sbarazzarsi più tardi.

Passo XIII. — Quando sarai ben padrone dell'idea consistente nell'adoperare il pollice od il mignolo come perno di tali progressioni rotatorie e musicali da uno verso altro delle rimanenti dita, come è stato insegnato nel Passo precedente, proseguirai cercando d'imparare ad adoperare le rimanenti dita a loro volta come perni dai quali partano i movimenti rotatori avvicendati.

Hai già imparato a trasmetter questi ad un dito adiacente; così per esempio

bisognerà gradatamente imparare a ridurre il movimento oscillatorio ora adoperato per caduna nota. Occorre ridurlo a tal segno che sia difficile scorgerlo; ma devi tuttavia, per ora, esercitare completamente le esecuzioni e consecutive cessazioni che stai imparando, per quanto la loro essenza sfugga poi, più tardi all'occhio, ed appaiano allora visibili soltanto i movimenti delle dita.

nell'esercizio 7, dal pollice all'indice, e nell'esercizio 8, dal mignolo all'anulare.

Perciò non proverai difficoltà veruna a fare un passo più innanzi, facendo

le oscillazioni d'aiuto volta a volta per cadun dito, partendo da qualunque altro dito adiacente (vedi l'esercizio n. 10).

Esercizio n. 10.

The image shows a musical score for Exercise 10, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1 through 5. Above the top staff, there are arrows pointing to the right, indicating the direction of movement for each note. Below the bottom staff, there are also arrows pointing to the right, indicating the direction of movement for each note. The sequence of notes and fingerings is: 1, 2, 2, 3, 3, 4, 4, 5, 5, 4, 4, 3, 3, 2, 2, 1.

Eserciti prima ■ mani separate.

In seguito riuniscile come è scritto nell'esercizio, finalmente poi, suona per moto *retto*.

Rileggi per ciò i consigli dati nel passo duodecimo.

Passo XIV. — Una volta studiate ben bene queste progressioni (musi-

calmente e rotatoriamente) da ogni dito al suo vicino, sarai capace di applicare il *sensu* rotatorio così acquistato, ad esercizi da «cinque dita» continuati.

Ma, prima, esercitali, come note per moto contrario, in modo da offrire da principio le più facili progressioni *rotativamente* (vedi esercizio n. 11).

Esercizio n. 11.

The image shows a musical score for Exercise 11, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1 through 5. Above the top staff, there are arrows pointing to the right, indicating the direction of movement for each note. Below the bottom staff, there are also arrows pointing to the right, indicating the direction of movement for each note. The sequence of notes and fingerings is: 1, 2, 3, 4, 5, 5, 4, 3, 2, 1.

Nel suonare questi esercizi, musicalmente semplici, metti ben in mente che vanno considerati (tanto musicalmente quanto in modo rotatorio) come *progressioni* da cadun dito al dito vicino. Vale a dire, che devi suonarli, sempre quale progressione, *leggerissimamente* da parte del dito che inizia, crescendo sempre *verso* il dito il quale dovrà suonare la sua nota molto forte. Tale ultimo dito, nuovamente, dopo aver suonato fortissimo la sua nota,

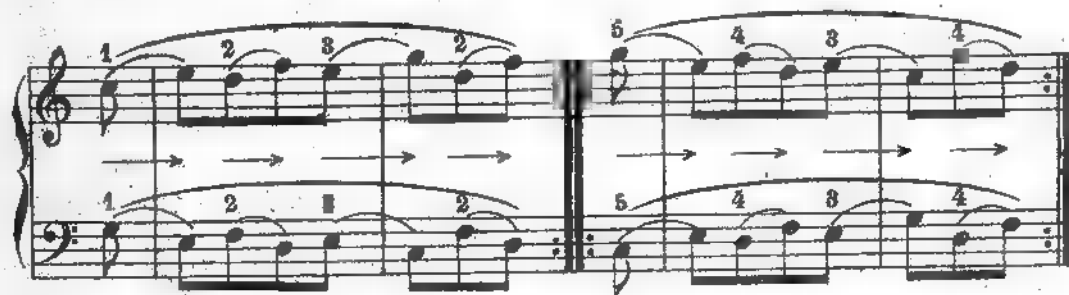
serve quale perno, a sua volta, dal quale, suonando allora esso *pianissimo*, viene la progressione successiva. Devi adunque procedere ogni volta da una *lieve* azione muscolare verso una *più forte*.

Inoltre le note successive, suonate così, stabiliscono i brevi limiti perimetri alla fine di ogni piccola frase, ecc.

Una volta afferrata la vera natura di queste semplici dirette progressioni da cinque dita, potrai facilmente progredir

oltre ■ imparare ad applicare tali *progressioni da dito a dito*, in successioni di note assai più complicate ed interessanti; come per es. all'Esercizio n. 12.

Esercizio n. 12.



Potrai stabilire una scelta di alcune utili successioni di tal genere, tra le molte che si possono trovare in qualunque metodo elementare o raccolta di esercizi elementari per pianoforte. (Vedi anche Edizione Marcello Capra nn. 206, 120, 175). Così pure, siccome ciò ti abilita a suonare *qualunque* gruppo di due note in successione nei limiti delle «cinque dita» potrai suonare in tal modo dei melismi molto più interessanti musicalmente, di quello che non ti fosse possibile in principio.

È anche utile fare al più presto tali esercizi in modo *staccato*, il che saggia la tua accuratezza nel «mirare» «dirigere» la produzione del suono, meglio del *legato*. Ma rammenta, per lo *staccato*, che il dito «giace» a leggero contatto del livello superficiale della tastiera, ■ che la progressione in tal caso parte ogni volta dal dito giacente sulla superficie della tastiera.

Passo XV. — Tutto ciò, mentre probabilmente hai adoprato più o meno la pura *terza specie* di tocco, e servendoti più o meno dell'azione di abbassamento del braccio per caduna nota. Quando avrai fatto progressi considerevoli nelle cose esposte finora, allora imparerai grado ■ grado che puoi facilmente usufruire del peso del braccio com'è richiesto in tale «terza specie» senza muovere affatto il braccio, nè su

nè giù, usufruendo di tal peso movendo il solo *dito*. Per arrivare a suonare con questa «terza specie» — per *moto* di dita — tutto quello che c'è da imparare, consiste nel calcolare ben *tempestivamente* (proprio a *tempo*) l'istante nel quale deve succedere il rilascio, l'abbandono del peso del braccio; allora proprio, ma *delicatamente*, accrescere l'eserzione del dito, ed il dito medesimo (che così regge tutto il peso del braccio) recherà giù il tasto col peso brachiale senza lasciar scorgere *movimento* veruno del braccio medesimo.

Il tuo dito può altresì giungere al tasto da una brevissima distanza — un paio di centimetri o poco più — questa pur sempre è la «terza specie» *dopo* aver raggiunto il tasto. Volendo che il *braccio* non muova, non rilasciarlo finché il tuo dito, nel suo *moto* all'ingù, raggiunga e *senta* il tasto — vale ■ dire, calcola a *tempo* che il peso entri in azione in quel preciso momento. In altre parole, se fai l'eserzione (o tieni su) col dito, in modo che esso sostenga tutto il peso del braccio in quel dato momento, il peso, se pure rilasciato, non potrà abbassare affatto il tasto — e avrai suonato con «tocco di dito» (*moto* di dito) e ciò anche col *totale*, se necessario, peso del braccio, «dietro» di esso. Certo che quasi tutto questo peso (e la maggior

parte della esercizio del dito) deve nuovamente scomparire, appena ottenuto il suono colla depressione del tasto; e ciò anche nel legato (1).

Nello stesso modo, come fra dito e braccio, un lieve scambio nel bilanciamento fra i tre elementi (peso del braccio, esercizio della mano ed esercizio del dito) può andare a favore della mano. Ne consegue un movimento della mano (tocco di polso) in luogo di moto del braccio o moto del dito, sebbene il suono si ottenga sempre colla terza specie di tocco.

Passo XVI. — Più tardi — forse molto più tardi — capirai esser possibile suonare senza abbandonare il peso del braccio per ogni singola nota. Troverai che si può ottenere un genere di tocco leggero, senza rilasciare affatto il braccio — tenendolo invece con garbo leggermente « sospeso librantesi » come nella forma dello staccato a dita « giacenti ». Allora il suono si ottiene soltanto colla esercizio di mano e dito durante la scesa del tasto — questa si chiama « seconda specie » di tocco.

Questa « seconda specie » si può ottenere con oppure senza segno visibile di azione od esercizio, in essa specie, della mano. Vale a dire, puoi effettuare esercizio di mano « consecutivamente » « dietro » al dito, palesandosi il movimento di esso dito soltanto, e nessun movimento di mano (2).

(1) La spinta del dito al tasto è leggerissima — essa non è un colpo; ed arrivando a toccarlo (il tasto) non vi è fermata nel movimento; al contrario, il movimento va continuato, ma devi aggiungere la quantità esatta di energia che il tasto, e lo senti, ti richiede di adoperare.

(2) È anche possibile suonare adoperando sola esercizio di dito. Qui la mano giace passiva (e inattiva) sui tasti, mentre pur esso, il braccio, si trova se « librante », se « reggente ». Questa si chiama « prima specie »

Passo XVII. — Per intanto, è probabile, sinora hai adoperato una sola forma di moto di dito, quella di dito « piatto ». In questa forma, il dito, per intero effettua la sua esercizio in giù sul tasto e con essolui, — le tre « falangi » agenti nella medesima direzione. È questa, di fatto, la forma più generalmente richiesta di azione del dito e puoi seguire ad adoprare ancora da sola per lungo tempo avvenire. Ma ora, giacché sei più progredito, devi imparare come si possa altresì far uso del dito « ricurvo » (o curvato).

La distinzione reale non sta però per nulla nella forma delle dita, bensì nelle due maniere assolutamente differenti nelle quali si pratica la esercizio, nonchè nei due stati opposti nei quali si trova essere la parte superiore del braccio (retrobraccio, omero) relativa-

di tocco. Tale specie non è guari adoperabile ed è raramente impiegata. Però la si deve capire bene nella sua essenza, perchè da essa si rende più comprensibile la natura delle altre. La pura seconda specie, per se stessa, è anche lei usata relativamente poco. In sostanza troverai, più tardi, che per i passi rapidi (tanto di tocco di mano che di dita) si adopera di più una via di mezzo tra la « seconda » e la « terza » specie, — mentre invece la « terza » specie pura è usata soltanto per passi cantabili, accordi, ecc. Tuttavia non è il caso di star a cercare di distinguere, nell'atto di chi suona, le varie specie. Come i colori, esse si sciolgono l'una nell'altra, secondo lo richiede il passo da eseguire. Ma bisogna conoscerne la natura per poterne « disporre » e piacere nella tavolozza di tali colori fondamentali del pianoforte.

Non andar oltre per ora in tale materia; le spiegazioni sommarie che ora ti si danno ti aiuteranno più tardi a intendere « come succedono le cose ».

Nel frattempo cerca di seguire, per i tuoi esercizi più rapidi, leggermente, senza adoprare troppo peso del braccio, come forse avrai fatto senz'avvedertene, per tanto tempo. Per il rimanente suona con la « terza specie », — cioè con peso del braccio separatamente rilasciato per caduna nota.

mente a queste due sorta d'impiego delle dita.

La forma di dito « piatto » può dirsi *adesiva* (Ingl. *clinging*). La esercizio in questo caso si esercita dal di dentro, come nell'*afferrare*, e la *posizione* del dito, venendo sul tasto, può essere o *piatta* (ossia *retta*) o può divenire ricurva nel momento in cui raggiunge il tasto. Ma se invece adopri il dito « ricurvo » (che si può anche chiamare « dito spingente » « che punta ») il suo moto verso il tasto è piuttosto da considerarsi come quello di uno *scioglimento* da una posizione dapprima di *avvicinamento*. Perciò, la sua azione verso il tasto ha più della natura della *spinta*. In tal caso rassomiglia a quella della gamba quando ci alziamo da una seggiola — facendo questo atto, si può notare un lieve stiramento attraverso il ginocchio ed una simile tensione avvertirai nel « Ginocchio » del dito (la nocca) quando cercherai di suonare a tocco di dita « ricurve ».

Osserva poi specialmente, che adoprando tale dito « ricurvo » la sua spinta verso il tasto richiede altresì che il tuo *gomito* (e perciò anche l'omero, cioè il retrobraccio) siano in quel momento leggermente tesi in *avanti*. Perciò, a dita « ricurve », non puoi avere l'*intero* braccio — tua disposizione per aiutarti a produrre il suono.

Al contrario, col dito piatto, è appunto il fatto del rilasciamento completo di *tutto* il braccio che ti obbliga a servirti della *posizione adesiva* o *piatta* del dito — giacché lasciando libero l'omero, cioè il retrobraccio, questo tende a trascinar via la mano (1)

(1) Ho avuto (a pag. 128) occasione scrivendo la mia compilazione: « Psico-fisiologia, pianoforte, Tobia Matthay — Appunti polemico-pianistici di un autodidatta sessantenne » (Torino - S.T.E.N.) di celebrare il profondo acume analitico fisiologico piani-

e le dita dal pianoforte, causando l'*aggrapparsi*, l'*abbarbicarsi* del dito (1).

stico del maestro Tobia Matthay. Qui ancora non posso esimermi dall'esternare la mia ammirazione. Nello stesso volume sopra citato, a pag. 108 scrissi: « I gomiti, che la maestra Antonietta Bandmann con ragione definisce *störenfried*, *quastafeste* (i francesi hanno: *l'empêcheur de danser en rond*!) seguono l'andamento cicloidale, ma il senso che il suonatore prova è come se fossero *pesanti*. Ho letto tante di quelle raccomandazioni sui gomiti! Chi li vuole vicino al corpo, chi lontani, chi mezzo e mezzo (*). Il braccio dev'esser libero e sarebbe ridicolo che con ciò si volessero *gomiti gravi*, ma l'impressione sensoria è quella. Non l'ho percepita, che dopo molti ma molti esercizi di arpeggio quadruplo sull'accordo di produttore, i quali non richiedono grande dilatazione delle dita (anche quello sulla settima diminuita è buono, ma troppo uniforme, la settima minore dell'accordo di produttore, che si converte in seconda, permette maggior varietà di attitudini) e dico l'ho percepita, l'impressione sensoria di *gomito greve*, solo quando riuscii a *capire*, che per tali movimenti rotatorii, non è punto necessario di sollevare il gomito ». Allorquando scrivevo i miei appunti non avevo ancora principiato a tradurre quest'operetta del maestro Matthay, ma pervenuto a questo punto, paragonando la ragione che dà il chiaro maestro, dell'*abbarbicamento* al tasto delle dita, nel tocco a dita piatte con peso di braccio rilasciato, si comprende benissimo, che il senso di gomiti gravi denunciato dalla maestra Bandmann e da me, proviene appunto dall'omero che tende (pel suo peso, rilasciato dalla spalla) a trascinar via la mano (col costei *manico*, l'avambraccio) dalla tastiera. Ed il fatto si avverte altresì suonando ad ottave nelle quali si osserva tendenza di abbassamento dei gomiti sotto al livello della tastiera, — tendenza (ambe tendenze da vincere) di avvicinamento del busto al pianoforte.

(Nota del traduttore).

(*) Vedasi al passo XX (*posizione*) l'osservazione dell'autore circa i gomiti.

(1) Queste cose possono sembrare a tutta prima alquanto difficili da capire; ma non c'è bisogno di capirle lì per lì. Tuttavia cerca di renderti conto al più presto e per sommi capi del *come succede il fatto*, ciò ti aiuterà moltissimo a progredire. Anche i diagrammi delle due pagine seguenti (fig. 2 e 3) potrai usarli

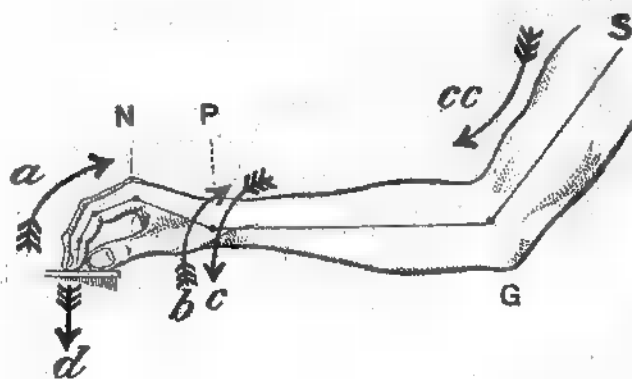


Fig. 2.

Figura concessa dalla casa editrice Longmans, Green & Co., di Londra.

DESCRIZIONE: Le frecce rappresentano le direzioni, nelle quali le forze tendono ad agire nella posizione « dita « ricurve ». — a e b dinotano le direzioni delle reazioni risultanti dall'azione di spinta del dito e della mano contro il tasto, forze quindi reagenti all'insù e all'indietro, vale a dire, rispettivamente verso le nocche e verso l'articolazione del polso. — c e cc le energie che le bilanciano, derivanti dal peso dell'avambraccio e dall'omero o retrobraccio, se reggente. — N indica le nocche; P il polso; G il gomito, ed S la spalla.

(Le figure 2 e 3 sono ricavate dal volume « Rudimenti dell'arte di suonare il pianoforte » Edizione Marcello Capra, N. 1518).

Passo XVIII. — Sinora non hai studiato che esercizi di note comprese entro l'ambito di « cinque dita ». Devi ora estendere le tue *gite* sul pianoforte. Devi imparare a fare quegli svelti, ma aggraziati movimenti *lateralmente* del pollice, della mano e del braccio (su e giù per la tastiera) che ti metteranno in grado di suonare scale ed arpeggi e, di conseguenza, anche passaggi, melismi e cose molto più interessanti.

Pel « sottopassaggio » del pollice: Poni le cinque dita sopra cinque tasti adiacenti, alla superficie oppure depressi. Poi rimuovi il *gomito un po' più lungi* da te di quanto facesti negli esercizi per le cinque dita. Volgi pure il polso nella medesima direzione — un po' *lateralmente* ed « in fuori ». Troverai che ciò faciliterà al *pollice* di raggiungere note da sotto e oltre l'indice, il medio, l'anulare (e anche da sotto e oltre il mignolo) senza sforzo (1).

Ora esercitati a muovere il pollice,

fin d'ora. Maggiori spiegazioni le troverai nei « Rudimenti dell'arte di suonare il pianoforte » negli « Studi per il rilasciamento muscolare al pianoforte », nonché nel libro « Le azioni del tocco pianistico ».

(1) Però per raggiungere da « sotto » col pollice così in là, com'è l'oltrepassare il mignolo, devi volgere il polso un poco più *in fuori* di prima.

dalla propria sua nota alle altre, toccandole ciascuna alla sua volta, ma senza suonarle — mentre le altre dita rimangono sopra le loro note. Esegui questi movimenti liberi, *lateralmente*, colla mano e col polso, per aiutare il pollice nelle sue *gite* ed acciocchè non si « irrigidisca » nello spingersi tanto in là sotto la mano. Tieni la falange ungueale del pollice in direzione per quanto possibile parallela al lato lungo del tasto, e ciò, tanto se lungi dalla mano, come sotto di essa; bada però che il muoversi del pollice sia sempre *libero*. Dopo questo primo passo, premi e tieni abbassata una nota con uno o con un altro dito, e pratica un piccolo esercizio, *suonando* alternativamente col *pollice* una nota, da una parte e dall'altra, della nota tenuta da un altro dito.

Dopo ciò, puoi tentare di suonare una scala, muovendoti dal centro della tastiera verso i lati di essa (1). (Cioè verso destra per la mano destra e poi verso sinistra per la mano sinistra).

Imparando a far passare il pollice sotto, hai pure imparato a far passare

(1) Maggiori ragguagli su questo punto nonchè per l'imparare le scale e gli arpeggi sono esposti negli « Studi sul rilasciamento muscolare » e nell'opera « Le azioni del tocco pianistico ».

DESCRIZIONE: Le frecce indicano le tendenze durante la posizione a dita piatte. — a e b, dinotano la direzione delle reazioni risultanti dall'aggrapparsi delle dita della mano ai tasti, e come si manifestino con una tendenza all'appoggio ed una tendenza verso l'avanti delle nocche del polso. — c e cc, la direzione verso la quale il peso tende ad agire — cioè il peso qui di tutto il braccio, più o meno pienamente rilasciato. d, in tutte due le figure, mostra la direzione della totale energia risultante verticale sul tasto durante la sua discesa; ed un po' obliqua rimorchiata verso il busto del suonatore, nella fig. 3 (dito a piatto).

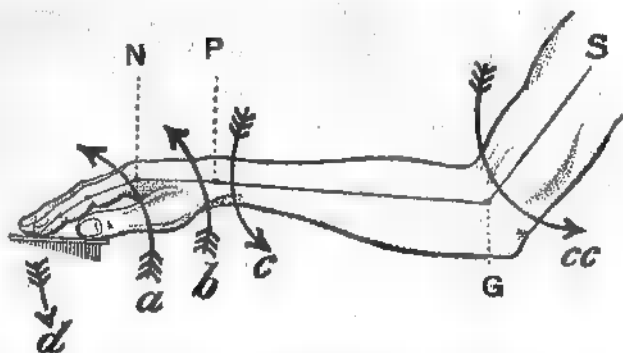


Fig. 3.

Figura concessa dalla casa editrice Longmans, Green & Co., di Londra.

le altre dita sopra il pollice. Tuttavia addèstrati anche in ciò come esercizio separato dapprima, come segue:

Per far passare le dita sopra il pollice: Disponi il pollice sopra un tasto premendolo a no, e suona alternativamente dai due lati di esso colle altre dita *caduno alla volta*. Quando avrai imparato a far ciò, saprai senz'altro suonar le scale di ritorno dalle estremità della tastiera al centro.

In tutto questo frattempo non avrai scordato le leggi concernenti la *rotazione* che ti devono esser rimaste imprresse in mente. Ma ora vi è molto più da imparare:

Quando evolvi un dito sul pollice, puoi esser perplesso sulla scelta della *direzione verso* la quale convenga imprimere l'aiuto *rotatorio* per quel dito. Non v'è difficoltà se rammenti che la legge rimane inalterata, cioè: la *direzione* della «evoluzione dell'avambraccio» si trova sempre *dal* dito che a quel dato momento funge da perno, *verso* il lato della mano al quale appartiene il dito *col quale stai per suonare*. Di conseguenza, quando suoni una nota con un dito che ha evoluto sul pollice, il pollice stesso qui funge da perno e la *eserzione rotatoria* deve evolversi verso il lato del *mignolo*; e ciò perchè relativamente al pollice *tutte* le altre dita sono più vicine al lato

della mano ov'è il mignolo — tal legge vale sempre, non importa se le dita siano nella loro posizione naturale, oppure abbiano «evoluto sul» pollice. Ciò potrà recarti sorpresa finchè tu ti sia convinto della forza di tale fatto (1).

Mettendo in opera questi esercizi *lateral*i, sta bene attento di eseguire la evoluzione sopra e sotto colla massima libertà. Cerca di tener le dita pronte a tempo, e recale a posto *gradatamente*. Suonando una scala, ricorda che l'*intero* braccio (gomito e tutto) deve peregrinare su e giù per la tastiera. Tale movimento di tutto il braccio deve però sempre farsi con garbo, *gradatamente* — senza veruno sbalzo (2).

Passo XIX. — Può sembrare un'arditezza il comprendere gli arpeggi tra i «primi passi»; tuttavia, una volta

(1) Vi sono tuttavia delle eccezioni. Per esempio, quando il dito evolvente al di sopra, deve raggiungere un tasto molto lontano. La legge deve poi essere rovesciata se si suona una *progressione di note doppie* e si evolve un *dito lungo sopra uno corto*. Tutto ciò, per un pezzo, non ti riguarda.

(2) Molti esercizi e ragguagli diffusi su questi punti sono dati nelle opere già citate. Lo «scaleggiare» deve proporsi l'apprendimento di quanto sopra esposto, nonchè delle varie diteggiature e tonalità. Non devono però, le scale, essere esercitate durante lunghi noiosi periodi di tempo col pensiero altrove.



superati i rudimenti finora trattati, l'arpeggio non offre nuove difficoltà. Esso richiede movimenti laterali più liberi e più ampi della scala. Non bisogna rimandarne di troppo lo studio: in ogni modo gli esercizi *preliminari* diretti a signoreggiarli, dovrebbero essere impressi al più presto possibile. Gli esercizi preliminari degli arpeggi assumono la forma di *gruppi di arpeggi*.

Devi studiarli: a) per acquistare la facoltà di muovere liberamente le dita allorché sono da adoprarsi in *estensione* sulla tastiera, e b) per imparare vieppiù ad applicare gli atti *rotatori* sotto queste nuove situazioni. I « gruppi di arpeggi » sono da considerarsi fra quanto vi possa essere di più utile da imparare. Ecco la forma da darsi a tali gruppi. (Esercizio n. 13 a e b).


Esercizio ■ 13.

The image shows a musical score for Exercise 13, consisting of two parts, a) and b). Part a) is written for piano (p) and part b) for forte (f). The score is in 7/8 time and features arpeggiated chords. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). The score is written on a grand staff with treble and bass clefs.

Poni mente che le dita « perno » devono suonare molto piano — ■ devono esser *tenute*, le dita accentate invece suonano *staccato*. Ciò rende l'esercizio alquanto più difficile ma molto più utile. Effettua tutti gli esercizi di rotazione, basandoti su tale suespresso principio, il più presto possibile (1).

Passo XX. — Posizione al pianoforte: Siedi dinanzi al pianoforte a distanza tale che il braccio non risulti piegato ad *angolo retto* bensì ad *angolo ottuso*, così , oppure così .

(1) Detti esercizi ed altri molti, si trovano nel capit. IV degli « Studi sul rilasciamento muscolare ».

ma non in questo modo , altrimenti troverai difficile l'applicazione del peso dell'omero (retrobraccio).

Il sedile, sedia (meglio quadrata) o sgabello, dovrà avere un'altezza tale che il *gomito* non sia più elevato del livello della tastiera — può trovarsi ad un livello leggermente più basso. Il sedile starà ■ metà distanza tra i due estremi della tastiera. D'altra parte, vedrai che seguendo le norme date rispetto all'uso delle dita, ecc., la corretta posizione della mano e delle dita verrà fuori da sè. *Quale conseguenza*, naturalmente, la mano assumerà posizione ■ livello della tastiera, polso e nocche delle dita dal canto loro assumeranno la propria posizione — press'a poco

allo stesso livello l'uno delle altre, od il polso un po' più al disotto — poichè le dita, nella loro azione, spingeranno le nocche abbastanza al disopra del livello della tastiera per che vengano (le dita) abilitate a compiere l'opera loro in tutta libertà di movimenti. Suonando sui tasti bianchi colle cinque dita, il medio tocchi il proprio tasto vicino al margine dei tasti neri, le altre dita un poco al di qua (verso il suonatore) del punto ove si posta il medio. Il gomito dovrà assumere la sua posizione corretta *laterale* se osservi le regole concernenti la libertà dell'omero (retrobraccio) nonché le necessità rotatorie dell'avambraccio — poichè il gomito *non deve essere aderente al fianco*, neppure essere *allontanato tanto dal fianco* più di quanto sia richiesto per la buona riuscita della libertà di rotazione.

Passo XXI. — *Un'ultima parola*, per ricordarti ancora una volta il fatto più importante di tutti, cioè: non permetterti mai di suonare alcunchè, senza uno *scopo musicale* ben definito per

ciascuna nota (1). *Ascoltati* sempre. Presta l'orecchio in tutti i sensi a qualunque suono tu eseguisca. Presta l'orecchio *come* e *quando* suoni ogni nota e presta l'orecchio *ai* suoni, alla loro fuoruscita dallo strumento. — Insomma: *senti* (percepisci internamente) il tasto, di guisa che tu sappia a puntino quanta forza ci vuole per caduna nota, e presta ancora attenzione, in modo da poter cessare il lavoro che deve provocare il suono « abbastanza presto » per caduna nota, e quindi concedere (corrispondere) ad ognuna di esse note, la durata che le compete — non troppo lunga (la durata) non troppo corta.

Sopra tutto, cerca di percepire più presto che tu lo possa, che la musica ti parla, ti *dice qualche cosa*. Tenta di afferrare il sentimento e la poesia che il compositore ha voluto esprimere — e ciò sia *reso, comunicato* dalle tue dita.

(1) Più mente, afferra bene lo scopo, il quale dev'esser *ritmico*; anche in qualunque scala, in qualunque esercizio tu eseguisca. — Qualunque melisma, per qualsiasi scopo, deve essere considerato come una *progressione ritmica*.

Haslemere (Contea di Surrey), agosto 1911.

TOBIA MATTHAY.

APPENDICE

Compendio sinottico ad uso dei maestri

Sull'insegnamento dei rudimenti fondamentali della tecnica pianistica ai fanciulli

Trascrizione dell'ultima parte di una conferenza di **Tobia Matthay**,
tenuta la prima volta all'Associazione dei maestri di Manchester, nel marzo 1911.

Nella prima parte della mia conferenza ho riferito come siano da esporre, al discepolo aspirante maestro, i fondamenti della tecnica pianistica, e come il corso di essi debba esser modificato nel caso di uno studente già progredito, il quale desideri semplicemente perfezionare il suo modo di suonare. Veniamo ora alla importante questione: come debba regolarsi il docente quando si tratti di fanciulli.

Innanzitutto è mestieri assicurarsi, che il fanciullo comprenda la vera natura della musica, che questi dovrà sempre considerare sotto l'aspetto di Ritmo, nel senso di *progressione* e, finalmente, quando proverà a suonare, come espressione di senso, di sentimento, benanco fin dal primo momento nel quale potrà le mani sulla tastiera. Ma tutto ciò, naturalmente, presuppone una buona preparazione preliminare; prima che gli venga concesso di assidersi al piano — deve avere chiara nozione della *battuta*, della suddivisione del tempo e specialmente del *progressivo* svolgimento da singole *battute* in membri di frasi, di sentenze musicali, sì e come, io per primo, fui ad additare; nonchè sulla necessità, per tanti anni da me insistentemente proclamata presso tutti i miei allievi, che, la base del senso della *Forma*, nella musica, è riposta nel principio seguente: *progressione viva* (viva), *ritmica*, ossia *moto verso limiti definiti*. L'allievo dovrà pure aver imparato a distinguere ad orecchio differenti altezze di toni e di suoni semplici. Tutto ciò ben stabilito, incaricandovi della sua istruzione pianistica procederete così:

PASSO I. — L'allievo capisca dapprima il meccanismo del pianoforte — l'azione del martello feltrato, il suo rimbalzare, ed il fatto che la durata di continuazione del suono, dovuta unicamente al moto vibratorio continuato delle corde, è interrotta quando la smorza cade sopra di esse. Gli si spiegherà la brevità dell'atto della produzione del suono e l'inutilità dello spremere, schiacciare il tasto « sul telaio felpato » al medesimo sottostante, poichè tale pressione, schiaccia-

mento non può certo schiarire il suono, nonchè il fatto che il suono dipende unicamente dalla velocità impressa al tasto. Far provare da se il fanciullo sul pianoforte a tale riguardo.

PASSO II. — Spiegargli i fatti concernenti la resistenza del tasto; come osservati e perchè osservati. Lo si faccia di nuovo provare da se.

PASSO III. — Si impreda a fargli capire, in forma elementare, la produzione del suono per mezzo dell'abbandono del peso del braccio; e con esso abbandono, la conseguente elisione di tutte le esercizioni muscolari contrarie, nonché quindi la elisione della inutile esercizione muscolare all'ingiu (spinta attiva) del braccio medesimo. La sola maniera pratica è di far tentare tale tocco di peso, in queste prime prove, colla mano chiusa — a guisa di « pugno » tenuta di costa col pollice in su, per affrontare una difficoltà alla volta.

PASSO IV. — Ora, per girare la mano con la palma al disotto, deve farglisi capire che occorre una esercizione evolutiva rotatoria da parte dell'avambraccio. Il fanciullo provi da se col pugno, ma evolvendo le nocche in su per mezzo della leggera *esercizione di evoluzione* rotatoria verso il pollice, — senza che però traspaia *movimento* veruno nel mentre la mano viene evoluta nella posizione.

PASSO V. — Il fanciullo sarà ora pronto a provare un piccolo accordo adoprando il peso del braccio.

PASSO VI. — Si faccia in seguito applicare tale forma di tocco al pollice ed al mignolo, separatamente, in forma di un esercizio elementare di rotazione, nel quale tali due dita suonino alternativamente una nota per uno.

Il fanciullo può, nello stesso tempo, essere addestrato ad eseguire alcuni esercizi, colle note disposte in modo da essere suonabili da tali estreme dita. Oppure potrà essere preferibile aspettare che alcuno dei passi più vicini sia in una certa misura già acquisito.

PASSO VII. — La vera natura dello *staccato*, sarà ora da farsi ben capire, e ciò per condurre a buon porto la perfetta cognizione della estrema *brevità* dell'atto di produzione

del suono; nonché la necessità di « guidarlo » « mirarlo » (l'atto) sempre con cura all'istante della scesa del tasto. Sarà da porre bene in evidenza la necessità della soppressione, della elisione della gravitazione del peso *frammento* un suono e l'altro.

PASSO VIII. — Si può ora ragionevolmente tentare dal fanciullo il carattere del *tenuto* con ben « guidata » « mirata » produzione del suono.

PASSO IX. — Il fanciullo deve poter comprendere che il suonare, il produrre un suono e il tenerlo sono due cose assolutamente diverse, da tenersi sempre ben distinte.

PASSO X. — Il tentativo d'insegnare al fanciullo a suonare *legato* può ora esser impresso con qualche speranza di successo — senza il rischio che si sarebbe corso prima, di provocare la contrazione di una congerie di abitudini difettose.

PASSO XI. — L'azione della « giacenza » sulla tastiera, nelle due forme di staccato e legato può ora essere realizzata in una forma elementare.

PASSO XII. — Sinora il fanciullo ha suonato soltanto col pollice e col mignolo; deve ora imparare ad applicare il principio di rotazione a tutte le dita. Per far ciò deve imparare ad alternare l'indice, il medio e l'anulare col pollice e col mignolo.

PASSO XIII. — Finalmente dovrà imparare a progredire (procedere in progressione) da qualunque dito a qualunque altro, e ciò con spigliatezza, con libertà di moto, grazie agli adattamenti rotatori dei quali sta studiando l'applicazione.

PASSO XIV. — Pochi (1) esercizi da « cinque dita » accuratissimamente scelti nonché pezzetti costruiti su tali progressioni (2) da dito a dito, saranno ora utilissimi.

Gli opprimenti ed interminabili esercizi sono non soltanto inutili, ma deprecabili sotto ogni riguardo. La pratica degli esercizi è richiesta soltanto per l'acquisizione delle cognizioni necessarie nella misura come indicato più sopra, e per l'acquisto dell'abito mentale nonché di un sufficiente *entrainement* per la necessaria duratura resistenza. L'aggiungimento di opprimenti esercizi è affatto inutile, se al fanciullo vengono insegnati i fatti della rotazione, nonché i fatti della produzione del suono, della sua durata, ed è ad-

destrato a « dirigere » « mirare » proprio di sé nota sino dal principio.

Finalmente, quando il fanciullo avrà fatto qualche progresso, le altre forme di costruzione del tocco pianistico potranno, a seconda se ne presenterà la opportunità, essergli spiegate e fatte imparare — in quanto che sarà da fargli notare non avere egli fino ad allora usato che la terza « specie » di tocco. Più in là ancora, egli dovrà imparare quei movimenti laterali della mano, delle dita e del braccio che lo porranno in grado di suonare la scala. Presentandosi il destro, gli si farà vedere come possa muovere il dito da solo, senza che tuttavia sia necessario di applicare peso di braccio — cosa non difficile da capirsi dai fanciulli, per quanto invece spesso difficile per gli adulti, i quali hanno sciupato degli anni con nozioni alla rovescia concernenti il « Tocco ». Così pure gradatamente, il fanciullo imparerà a capire la importante differenza esistente tra la reale costruzione del tocco e gli atti che meramente lo accompagnano. Più oltre dovrà poter distinguere tra l'impiego delle dita *piatte* e *ricurve*, cogli stati relativi della parte superiore del braccio (omero) che caratterizzano le due attitudini. Possono farsi sorgere occasioni incidentali per esporgli tale distinzione. Appena possibile, ma presto, dopo che lo stadio delle scale sia stato raggiunto, il fanciullo comincerà ad esercitarsi sugli accordi interrotti, a « gruppi arpeggiati » partendo da una stretta applicazione dei principi di rotazione per ciascuna nota, come ho spiegato nei miei studi « sul rilasciamento muscolare », ecc., comprendendovi gradatamente la presa di posizione da arpeggio e correlativi adattamenti laterali della mano e del braccio.

Riguardo alla posizione (del corpo, distanza di esso dallo strumento) sorgerà naturalmente l'occasione per parlarne.

Tutti questi punti, si noti, devono essere utilizzati, quali mezzi atti a produrre musica da parte dello scolaro, — per rendere capace il fanciullo di soddisfare il proprio desiderio di udire se stesso a suonare della musica. Rammentatevelo bene: questo è il principio vitale, fondamentale, potentissimo dell'insegnamento; va tenuto sempre davanti agli occhi, sia insegnando a fanciulli sia ad adulti — a nessuno sia permesso scordare neanche per mezzo minuto che lo scopo è sempre di fare della musica; a di rendere altri atti a farne; a di far capaci gli altri e noi stessi di percepirla e di capirla.

(1) Grassetto fatto intervenire dal traduttore.

(2) Ritornelle, con annotazioni ritmiche di noto punto, di Franco, di p. (N. 4. T.).

METODICA PSICOFISIOLOGICA MUSICALE

Edizione MARCELLO CAPRA N. 1513

TOBIA MATTHAY

I RUDIMENTI DELL'ARTE DI SUONARE IL PIANOFORTE

Edizione MARCELLO CAPRA N. 1511

TOBIA MATTHAY

LA ROTAZIONE DELL'AVAMBRACCIO e sue applicazioni pianistiche.

Edizione MARCELLO CAPRA N. 1512

MARCELLO CAPRA

PSICO-FISIOLOGIA - PIANOFORTE - TOBIA MATTHAY

Appunti polemico-pianistici di un autodidatta sessantenne.

un... o, VIII tavole anatomico-fisiologiche (26 figure) dimostranti la
co... scheletrica dell'arto brachiale e connessi toracici, la rota-
z: dell'avamb: o, gli impedimenti tendinei del quarto dito, la disarticolazione
ome del g... polso, gli spostamenti epicicloidali laterali pianistici
mano, la cont... rilassamento fisiologici dei muscoli, l'area motrice
cerovello e il... Numerosi esempi musicali.